

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



A NATUREZA DA ARTE

Uma Defesa da Filosofia da Arte de Arthur C. Danto

Paula Mateus

Mestrado em Filosofia

(Área de Especialização – Estética e Filosofia da Arte)

2008

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



A NATUREZA DA ARTE

Uma Defesa da Filosofia da Arte de Arthur C. Danto

Paula Mateus

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Carlos João Correia

Resumo

A filosofia sempre se interessou pela arte. Mas foi só quando a arte contemporânea registou novos e surpreendentes desenvolvimentos que surgiu na história da filosofia um aceso debate acerca da possibilidade de encontrar uma definição real de arte capaz de captar a sua essência. Nesta dissertação discutirei algumas das mais importantes teorias contemporâneas acerca da natureza da arte, desde as teorias essencialistas clássicas de Bell e Collingwood, passando pela proposta das semelhanças de família feita por Weitz, até às mais recentes teorias relacionais de Danto, Dickie, Levinson e Carroll. Defenderei que a filosofia da arte de Danto oferece a resposta mais credível, das discutidas, para a questão da natureza da arte. Para além de ser mais capaz de lidar com as objecções, Danto fornece uma definição real que é verdadeiramente uma explicação ontológica da arte e acomoda eficazmente algumas das crenças mais comuns acerca da produção artística e da nossa relação com ela.

Palavras chave: arte, mundo da arte, fim da arte, interpretação, expressão, Danto, indiscerníveis.

Abstract

Philosophy has always been interested in understanding art. With the new and astonishing developments which have occurred in contemporary art, the philosophical interest tried to come up with newer and fresher perspectives about its nature. For the last decades, philosophers have been debating the possibility of

finding a real definition for art, aiming to portray its very essence. In this essay, I discuss some of the most important contributions to this debate. Starting with the classical essentialisms, such as Bell's formalism and Collingwood's expression theory, I continue with Weitz's family resemblances proposal and finish with the most recent relational theories, such as those presented by Danto, Dickie, Levinson and Carroll. I argue that, from the discussed contributions, Danto's philosophy of art comes out as the best answer to the question of the nature of art. His theory has the ability both to deal with criticism and to give an ontological explanation of art. Danto's perspective is also the most successful in embodying some of the most common beliefs about art.

Key words: art, art world, end of art, interpretation, expression, Danto, indiscernibles.

Índice

Agradecimentos.....	5
Introdução.....	7
I. O debate em torno das teorias essencialistas clássicas.....	11
1. Definições.....	11
2. A natureza do debate.....	12
3. Teorias essencialistas clássicas: O Formalismo de Bell.....	14
3.1. A Proposta Formalista.....	14
3.2. Objecções à proposta Formalista	19
4. Teorias essencialistas clássicas: O Expressionismo de Collingwood.....	21
4.1. A proposta Expressionista.....	21
4.2. Objecções à proposta Expressionista.....	26
5. Weitz: A impossibilidade de definir a Arte	27
5.1. Proposta da indefinibilidade.....	27
5.2. Objecções à proposta da indefinibilidade.....	35
II. Teorias Relacionais Contemporâneas.....	41
1. Um novo rumo para o debate	41
2. A Teoria Institucional de Dickie.....	42

2.1. As duas versões da proposta Institucional	42
2.2. Objecções à Teoria Institucional.....	53
3. A Teoria Histórica de Levinson.....	55
3.1. O Carácter Retrospectivo da Arte.....	55
3.2. Objecções à Teoria Histórica	70
4. A Teoria Narrativa de Carroll	75
4.1. Identificações artísticas e Narrativas.....	75
4. 2. Objecções à Teoria Narrativa	80
III. Significados com Corpo: A Filosofia da Arte de Arthur C. Danto	84
1. Um problema em aberto e uma proposta aglutinadora.....	84
2. A essência da arte: a resposta de Danto ao problema da Natureza da Arte.....	88
2.1. <i>Aboutness</i> : a propriedade de ser sobre algo	88
2.2. Modo de Apresentação	91
2.3. Expressão retórica.....	94
2.4. Interpretação	96
2.5. O Mundo da Arte e a Historicidade.....	106
3. Objecções à Teoria de Danto.....	113
IV. O Fim da Arte: A Filosofia da História da Arte de Danto.....	122
V. Considerações finais: Uma defesa da Filosofia da Arte de Danto.....	133
Bibliografia.....	137

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Carlos João Correia o facto de ter encontrado tempo e disponibilidade para me acompanhar neste estudo. Estou-lhe grata pelas sugestões, correcções e comentários, bem como pela amabilidade e paciência que revelou perante um trabalho que teve ritmos e percursos nem sempre ideais.

Ao Pedro devo a própria realização desta dissertação. Agradeço-lhe o incentivo que me fez retomar o curso de mestrado, bem como um acompanhamento científico e pessoal que foi decisivo para a conclusão deste projecto. Estou-lhe grata

também pelo facto de me ter proporcionado condições emocionais e familiares sem as quais este estudo não poderia ter acontecido.

Ao Henrique fui buscar o ânimo quando este me faltou. Devo ao meu filho alguma preocupação com os meus objectivos pessoais e acredito que os meus prazeres académicos contribuem, ainda que indirectamente, para que possa fazê-lo feliz. A sua alegria contagiante e a sua energia inesgotável são um conforto para todas as horas e permitiram-me ter, nos últimos anos, uma tranquilidade frenética que, em boa parte, foi o motor deste estudo.

Agradeço ainda à minha mãe, Vitorina, que, com a sua enorme generosidade, me acompanhou em tudo o que estava ao seu alcance. Se encontrei tempo para redigir esta dissertação foi apenas porque me acolheu com uma hospitalidade excepcional e se dispôs a abdicar das suas rotinas, do seu descanso e de algumas das suas liberdades quotidianas.

Introdução

O interesse da filosofia pela arte é tão antigo como a própria filosofia. Muitos dos filósofos mais reputados da história procuraram compreender qual o papel da arte e como esta se relaciona com outras produções humanas como a moralidade ou a religião. Mas nunca a arte foi tão intrigante para os filósofos como no século XX, provavelmente porque nunca antes foi tão perturbadora, revolucionária e efémera. A questão acerca da sua natureza tornou-se então preeminente, e com ela iniciaram-se os esforços para encontrar uma definição real que pudesse captar a essência da arte no contexto de um pluralismo artístico que se afigurava quase ininteligível. O debate que encerra a procura da resposta à questão de saber o que é a arte tem sido aceso e multifacetado e, provavelmente, está longe de chegar ao fim.

Nesta dissertação proponho-me discutir algumas das principais propostas que surgiram na filosofia da arte do último século, defendendo que, entre as teorias discutidas, a mais credível é a perspectiva formulada por Arthur C. Danto a partir dos anos sessenta. Segundo Danto, uma obra de arte é a expressão retórica de um ponto de vista, veiculado através de um modo específico de apresentação e interpretado à luz de um contexto teórico a que chama «mundo da arte». Se Danto tiver razão, estas propriedades captam a essência da arte e permitem distingui-la de tudo o que não é arte.

De modo a lançar alguma luz sobre algumas das mais significativas intervenientes no debate, discutirei no primeiro capítulo duas teorias essencialistas clássicas, nomeadamente o Formalismo de Clive Bell e o Expressionismo de Collingwood. Com Bell Danto partilha a tese de que aquilo que a obra é não é indiferente aos seus aspectos perceptivos e formais. Segundo Bell, destes, ou melhor, da forma significante, depende a capacidade de suscitar uma emoção estética, que é, a limite, o único critério que podemos usar para afirmar que estamos perante uma obra de arte. À semelhança do que propõe Collingwood, também Danto salienta a importância da expressão na constituição essencial da obra de arte.

O Expressionismo de Collingwood assume contornos curiosos quando este afirma que a arte é mental e existe apenas como um plano na mente do artista que se liberta de sentimentos opressores no momento em que a produz. Tanto o Formalismo de Bell como o Expressionismo de Collingwood serão primeiro discutidos com o recurso a algumas das objecções mais recorrentes que lhes são dirigidas, e depois a partir do exame de Morris Weitz às teorias essencialistas clássicas.

Ainda no primeiro capítulo, apresentarei a proposta de Weitz, que defende que a arte não pode ser definida. Inspirado por Wittgenstein e aconselhado pela máxima «Não penses, vê!», Weitz defende que nada há de comum entre todas as obras de arte e que procurar encerrar o conceito de arte, que é por natureza um conceito aberto, prejudica a própria arte e dá origem a definições honoríficas como as que encontramos nas teorias essencialistas clássicas.

Depois de Weitz, a crença na possibilidade de encontrar a essência da arte, captando-a numa definição real, afigurava-se quase absurda. Todavia, a sugestão feita por Mandelbaum de que poderíamos enveredar por um novo rumo veio trazer alento à discussão acerca da natureza da arte; surgiram, então, novas propostas que reivindicavam para si a resposta correcta para a questão de saber o que é a arte.

No segundo capítulo discutirei três teorias relacionais contemporâneas com fortes afinidades com a proposta de Danto. A primeira é a teoria Institucional de Dickie, pela qual inicialmente se pensou que Danto seria co-responsável. Dickie começa por definir a arte afirmando que uma obra de arte é um artefacto ao qual foi atribuído o estatuto de candidato para apreciação por uma ou mais pessoas, que actuam em nome de determinada instituição social, o mundo da arte. A relevância das objecções que lhe foram dirigidas e alguma vontade de recuperar a teoria fizeram Dickie apresentar uma nova versão da mesma, agora já um pouco distante dos termos institucionais com que havia inicialmente delineado a sua proposta. Esta nova versão, que não deixa de acentuar o carácter institucional da arte e de fazer referência ao mundo da arte, continua, todavia, a estar sujeita a fortes críticas, entre as quais a de irrelevância, que têm debilitado a teoria ao longo do tempo.

Num assumido afastamento relativamente à teoria Institucional, surgiram na filosofia contemporânea algumas propostas centradas na tese de que a arte é por

natureza histórica. Contrariamente ao que poderíamos pensar, não se limitam a afirmar que a produção artística depende do contexto histórico em que ocorre, mas que cada nova obra faz referência à história da arte, na qual se posiciona. Danto, Levinson e Carroll são responsáveis por três das mais influentes teorias históricas, enveredando, todavia, por caminhos consideravelmente díspares.

Levinson desenvolveu aquela que ficaria conhecida como a teoria Histórica da arte. A sua proposta é a de que uma obra de arte é um objecto acerca do qual uma pessoa ou pessoas têm a intenção não-passageira de que este seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado como foram ou são perspectivadas correctamente obras de arte anteriores. A discussão da teoria Histórica passará não só pela apresentação das suas teses e implicações, como também pela tentativa de compreender como responde ou poderia ter respondido Levinson às objecções mais relevantes.

Carroll apresentou, na teoria Narrativa, uma perspectiva um pouco diferente das anteriores, sobretudo pelo facto de não assumir o objectivo de encontrar uma definição real de arte capaz de captar a sua essência. Carroll acredita que as nossas relações com a arte podem prescindir de uma tal definição, bastando apenas formular correctamente um critério de demarcação entre a arte e os meros objectos reais. Este critério é, afirma Carroll, uma narrativa histórica, que reconstrói os eventos que medeiam a nova obra de arte e incontroversas obras de arte do passado. Para terminar o segundo capítulo, procurar-se-à ainda compreender as debilidades da teoria Narrativa.

O terceiro capítulo é destinado a apresentar e discutir a filosofia da arte de Danto. Embora esta não tenha sido a última a surgir na história da filosofia, será aquela que nos ocupará mais demoradamente. Percorreremos cada uma das cinco condições que Danto assume como necessárias para algo ser arte, atendendo às suas relações e ao modo como contribuem para distinguir a arte dos objectos que não são arte. Ainda neste capítulo, analisaremos algumas das principais objecções com que a teoria se defronta e procuraremos avaliar a sua importância para a credibilidade da mesma. Terminará assim o percurso pelo debate acerca da natureza da arte que me proponho fazer nesta dissertação.

Embora a discussão da questão «O que é a arte?» não se prolongue pelo capítulo quarto, afigurou-se-me importante apresentar ainda, em traços gerais, a filosofia da história da arte formulada por Danto nas últimas décadas. A tese do fim da arte mereceria um demorado estudo autónomo que, obviamente, foge ao âmbito desta dissertação. Todavia, ainda que resumidamente, importa compreender as relações entre a filosofia da arte e a filosofia da história da arte que formam todo o corpo da teoria da arte de Danto. A arte chegou ao fim, acredita Danto, porque a sua natureza e as contingências da produção artística do século XX assim o exigiram. Apesar de uma história da arte organizada por narrativas ter terminado, a arte continuará a ser produzida, agora já sem restrições ou rumos. A arte pós-histórica não poderá trazer surpresas por não há nada que ela não possa ser. Embora continue a ser amplamente debatida, a tese do fim da arte não será discutida neste estudo, uma vez que não responde à questão que o motivou.

A terminar, argumentarei finalmente a favor da tese de que a resposta dada por Danto ao problema da natureza da arte é a mais credível das discutidas. Embora tenha afinidades com todas as teorias apresentadas, afigura-se como mais capaz de dar conta de um vasto leque de crenças que temos acerca da produção artística – como a de que a arte expressa pontos de vista ou a de que a interpretação é um elemento imprescindível da nossa relação com a arte – e mais preparada para responder às objecções dos seus críticos. Defenderei ainda que Danto nos oferece a única resposta com carácter ontológico ao problema da natureza da arte e que tal lhe permite assumir um lugar cimeiro no debate apresentado neste estudo.

I. O debate em torno das teorias essencialistas clássicas

«O valor filosófico da arte reside no facto histórico de ela ter contribuído para trazer consigo esse conceito [i.e. o conceito de realidade] à consciência. Isto não leva a uma definição filosófica de arte, mas mostra por que a definição de arte é uma questão filosófica.»

Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p.83

1. Definições

A vocação da filosofia é o estudo racional da natureza das coisas. A herança socrática impele os filósofos a procurar discernir os indiscerníveis, a descobrir as essências, a mostrar como usamos os nossos conceitos. Embora as definições sirvam, *grosso modo*, este propósito, nem todas satisfazem as mesmas exigências. Importa, portanto, fazer algumas distinções prévias, antes de estabelecer que tipo de definição poderá responder à questão da natureza da arte.

Uma classificação que vem de Locke distingue definições nominais de definições reais. Uma definição diz-se nominal quando nela são apontadas algumas propriedades para distinguir o definido de outras realidades, sem que estas tenham de corresponder à sua essência ou estrutura interna. A definição nominal de ouro, por exemplo, poderia indicar que este é um metal valioso, amarelado, que serve para fazer jóias, mas nada diria sobre o que o ouro é realmente, nada diria sobre a sua essência. Enquanto as definições nominais permitem apenas fazer identificações correctas dos objectos, as definições reais pretendem captar a natureza dos definidos, a sua essência. Nestas encontramos aquelas características que necessariamente todo o definido tem e só ele tem. A definição real de ouro afirma que este é o elemento com o número atómico 79, exibindo uma propriedade que lhe é exclusiva, uma propriedade individuante.

As definições reais assumem habitualmente a forma de definições *explícitas* essencialistas. Quando, no acto de definir, procuramos uma equivalência entre o definido e a definição, formulamos uma definição explícita essencialista. Esta tem a

forma de uma bicondicional, ou seja, F define G se, e somente se, F é condição necessária e suficiente para G . A condição necessária é aquela que todo o definido obrigatoriamente tem, a condição suficiente é aquela que basta estar presente para que tenhamos o definido. Assim, se definimos água explicitamente podemos dizer, por exemplo, que água é H_2O , e estaremos então a afirmar que toda a água tem necessariamente dois átomos de hidrogénio e um de oxigénio e que sempre que tivermos H_2O tal bastará para que tenhamos água.

Apesar de todas as definições explícitas indicarem o que o objecto realmente é, nem todas expõem a essência do definido. As definições explícitas *extensionais* procuram apenas o que há de comum (e de exclusivo) em todos os casos *existentes*. Implicam um escrutínio empírico dos exemplares disponíveis, mas não uma preocupação por encontrar propriedades necessárias e suficientes para todos os casos possíveis. Estas não são, portanto, definições reais, uma vez que dão conta apenas daquilo que circunstancialmente caracteriza uma certa classe.

Assim, de acordo com os nossos interesses poderemos procurar definições diferentes: se apenas pretendermos um critério para identificar um certo tipo de objecto ou substância, bastar-nos-á uma definição nominal; se estivermos interessados em saber o que há de comum a todos os objectos ou substâncias de um certo tipo *existentes*, procuraremos uma definição extensional; mas se perguntarmos pela essência do objecto ou substância, se buscarmos o que é exclusivo de todos os casos possíveis do definido, interessar-nos-á uma definição real e as definições explícitas essencialistas são a melhor maneira de a conseguir.

Em filosofia procuramos predominantemente definições reais sob a forma de definições explícitas essencialistas, uma vez que estas, por serem explícitas, são mais informativas do ponto de vista teórico ou conceptual, e por serem essencialistas, nos mostram o que o definido é em todos os casos possíveis.

2. A natureza do debate

A questão da natureza da arte, a questão de saber o que é a arte, interpela-nos de diversas formas. Quando Platão caracterizava os objectos artísticos como imitações de imitações não estava certamente a indicar condições necessárias e

suficientes para que algo seja arte. Quanto muito, encontramos em Platão uma definição extensional de arte que apresenta uma propriedade que todas as obras de arte tinham até aí e que partilhavam com outras realidades. Obviamente, este tipo de definição não fornece nem um critério de identificação nem uma essência que permita individuar as obras de arte. Mas nem Platão nem os gregos precisavam de um tal critério e este só viria a ser imprescindível bem mais tarde na história da civilização. A emergência da arte contemporânea trouxe obras que prescindiam de características que até aí tinham sido uma constante na história da arte: obras sem beleza, sem representação, sem recurso a técnicas especializadas, sem diferenças perceptivas em relação aos objectos comuns. Perante este rumo criativo da produção artística, a necessidade de uma definição que permitisse simultaneamente a identificação de objectos como obras de arte e o esclarecimento da essência tornou-se clara.

Surgiram então as primeiras tentativas de apresentar definições explícitas essencialistas, que pretendiam dar conta não só do que a arte é de facto como daquilo que poderia vir a ser. Estas apresentavam as mais díspares propriedades essenciais: entre estas, o Formalismo de Clive Bell indicava a forma significativa, o intuicionismo de Croce apontava o reconhecimento intuitivo, o Expressionismo de Collingwood a expressão de emoções.

O entusiasmo essencialista foi travado quando Morris Weitz (1956) desafiou a possibilidade de definir a arte. Afirmou então que o conceito de arte é um conceito aberto e que defini-lo é não só prejudicial, porque inibe a criatividade dos artistas, como logicamente impossível. O debate entre os defensores das teorias essencialistas, Weitz e os seus próprios críticos, ocupar-nos-á de seguida. Por uma questão de economia, discutirei apenas duas teorias essencialistas anteriores a Weitz, o Formalismo de Bell e o Expressionismo de Collingwood, e analisarei de seguida a justiça das críticas que são dirigidas por Weitz a este tipo de teorias. De seguida, debruçar-me-ei sobre a proposta apresentada por Weitz e sobre as objecções a esta, adiantadas por Maurice Mandelbaum (1965).

3. Teorias essencialistas clássicas: O Formalismo de Bell

3.1. A proposta Formalista

Em *Art*, Clive Bell (1914) apresenta uma teoria estética clássica que pretende definir a arte em termos de condições necessárias e suficientes. A definição que exprime a natureza da arte é uma definição explícita essencialista que indica como condição necessária e suficiente para haver arte a posse de forma significativa. Para além disto, a definição centra a sua atenção numa certa função desempenhada pela arte e só por ela, a saber, a de produzir uma emoção peculiar, a emoção estética, através daquilo que lhe é próprio: a forma significativa.¹ É, portanto, uma definição funcionalista. Veremos de seguida como se chega às suas teses.

Bell afirma que a sensibilidade artística e o talento para pensar com clareza são condições necessárias para que se possa desenvolver qualquer teoria estética. Sem sensibilidade artística não pode haver experiência estética e esta é a experiência de uma emoção peculiar provocada pelas obras de arte. Não quer isto dizer que todas as obras de arte provoquem exactamente a mesma emoção, mas sim que as obras de arte têm a capacidade de gerar um certo tipo de emoção, a que genericamente se pode dar o nome de «emoção estética». A existência desta emoção peculiar pode ser comprovada por aqueles que já a sentiram e ela constitui a chave para, segundo Bell, resolver o problema da natureza da arte:

«Esta emoção chama-se “emoção estética” e, se pudermos descobrir alguma qualidade comum e peculiar de todos os objectos que a provocam, teremos solucionado o que considero ser o problema central da estética. Teremos descoberto a qualidade essencial da obra de arte, a qualidade que distingue as obras de arte de todas as outras classes de objectos.» (Bell, 1914, p.17)²

¹ Uma definição diz-se funcionalista quando exhibe deliberadamente a função que distingue o definido de outras realidades.

² «This emotion is called the aesthetic emotion; and if we can discover some quality common and peculiar to all the objects that provoke it, we shall have solved what I take to be the central problem of aesthetics. We shall have discovered the essential quality in a work of art, the quality that distinguishes works of art from all other classes of objects. » (Bell, 1914, p. 17)

Bell assume que tem de existir uma tal característica comum a todas as obras de arte e só a elas; caso contrário, seria absurdo chamar a todas «obras de arte».³ Essa qualidade é, no seu entender, a forma significativa. Assim, algo é arte se, e apenas se, tem forma significativa. A forma significativa é uma certa combinação de linhas e cores, formas e relações entre formas.⁴ É uma disposição de formas que são associadas de acordo com leis desconhecidas.⁵ Parece ser, assim, uma propriedade formal que as obras de arte e só elas têm, algo intrínseco e estrutural que define a essência da arte. A forma significativa é uma certa combinação de elementos capaz de provocar a emoção estética. Só as obras de arte possuem forma significativa e só esta provoca emoção estética.

Muitos seriam tentados a chamar «Beleza» a este arranjo significativo de formas, mas exactamente porque a beleza, todos o sabemos – argumenta Bell –, pode ser encontrada em muitos outros objectos que não são obras de arte e pode estar associada a muitas outras emoções que não a emoção estética, a beleza não se identifica com a forma significativa. A beleza natural, por exemplo, provoca em nós emoções diferentes daqueles que sentimos perante uma pintura ou uma sinfonia. Por outro lado, usamos muitas vezes o termo «belo» para classificar aquilo que desejamos: um belo gelado, uma bela sesta, um corpo belo. Nestes casos, a beleza que encontramos nos objectos está longe de ser estética, e portanto, não pode identificar-se com aquilo que provoca uma emoção estética: a forma significativa.

³ Bell parece sugerir que não podemos nomear da mesma forma objectos que não tenham em comum a mesma propriedade essencial individuadora. Todavia, não é óbvio que assim seja. Weitz (1956) afirma que podemos identificar e nomear as obras de arte sem que para isso tenha de existir uma essência. O mesmo é, de certo modo, defendido por Goodman (1978) quando se refere aos sintomas do estético. Estes são apresentados por Goodman como pistas para o reconhecimento de que algo está a funcionar como uma obra de arte. Para Goodman, algo é arte apenas quando tem uma certa função simbólica, mas a arte não pode ser definida através desta função. A presença dos sintomas do estético não garante que algo seja arte, porque eles não são nem conjuntamente suficientes nem separadamente necessários para que algo seja arte.

⁴ Embora Bell, em *Art*, mais especificamente no capítulo «A Hipótese Estética», se refira sempre a cores e formas, poderíamos afirmar que na música a forma significativa seria uma espécie particular de relação entre sons, timbres e ritmos.

⁵ No âmbito da neuro-estética debate-se hoje a possibilidade de encontrar leis da experiência estética. Ramachandran e Hirstein (1999) apresentam o que julgam ser as oito leis da experiência estética artística. Acreditam ter encontrado os princípios subjacentes à experiência de todas as manifestações artísticas humanas. Outros, como Colin Martindale, desafiam a proposta de Ramachandran e Hirstein, afirmando que os princípios não são nem necessários nem suficientes para que exista uma experiência estética artística. O debate em torno desta perspectiva encontra-se em *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 6, No. 6-7, 1999.

A única forma de detectar a presença da forma significativa num certo objecto é exactamente o facto de ele produzir em nós uma emoção estética. O reconhecimento da forma significativa, e consequentemente das obras de arte, é portanto, absolutamente subjectivo: só aquilo que *me* provoca uma emoção estética pode ser considerado por mim como uma obra de arte.⁶ Mas não será possível que outras características surjam como distintivas na experiência estética de outros sujeitos, permitindo assim uma outra definição real de arte? Bell afirma que, apelando à sua própria experiência estética, a única qualidade comum a todas as obras de arte visual que o emocionam é a posse da forma significativa, e desafia os seus interlocutores a indicar qualquer outra propriedade presente nas obras que os emocionam.

Embora o reconhecimento da presença da forma significativa seja estritamente pessoal e subjectivo, Bell reserva aos críticos o papel de educar o olhar. O crítico pode fazer ver aspectos da obra a que inicialmente fomos insensíveis, despertando a emoção estética. A sua sensibilidade apurada permite-lhe detectar mais rápida e eficazmente a estrutura significativa da obra e assim auxiliar-nos no nosso esforço de perceber a forma significativa. Mas se, mesmo com as suas indicações, nada na obra provocar em nós uma emoção estética, não poderemos reconhecê-la como uma obra de arte. Ela será considerada uma obra de arte por quem tiver com ela uma emoção estética e não será por quem não a tiver. O crítico não pode instituir que algo é uma obra de arte porque a propriedade que define as obras de arte não é extrínseca à obra, não depende de convenções. De acordo com a perspectiva de Bell, se um objecto possui forma significativa, então é arte. A forma significativa é uma propriedade objectiva dos objectos que só pode, contudo, se reconhecida subjectivamente. Ou seja, não poderemos formar a crença de que algo é arte a partir de indicações ou argumentos que nos sejam apresentados; esta nasce exclusivamente da nossa própria experiência da emoção estética. Algo é arte se, e apenas se, puder provocar uma emoção estética, e tal é uma capacidade intrínseca

⁶ «We have no other means of recognizing a work of art than our feeling for it. The objects that provoke aesthetic emotion vary with each individual. Aesthetic judgments are, as the saying goes, matters of taste; and about taste, as everyone is proud to admit, there is no disputing. [...] I have no right to consider anything a work of art to which I cannot react emotionally; and I have no right to look for the essential quality in anything that I have not *felt* to be a work of art. » (Bell, 1914, p. 18)

da obra, que ela possui em função da sua forma significativa. Mas o facto de um objecto possuir forma significativa não garante que produza efectivamente uma experiência estética, garante apenas que *pode* produzi-la. Pode atribuir-se às diferenças pessoais de sensibilidade estética a responsabilidade pelo facto de só alguns e não outros sentirem emoções estéticas perante as obras de arte. Por isso, sempre que sentimos uma experiência estética, poderemos assegurar que aquilo que a produziu foi uma obra de arte, mais especificamente a forma significativa que a define enquanto arte, mas quando um objecto não nos suscita uma tal emoção nada poderemos dizer sobre ele, uma vez que este pode possuir forma significativa sem que a detectemos ou não a possuir de todo.

A emoção estética distingue-se de outros tipos de emoções que por vezes são confundidas com ela. Ocasionalmente acontece-nos, afirma Bell, apreciarmos uma pintura, sentirmos interesse ou atracção por ela, sem que, no entanto, provoque em nós qualquer emoção estética. Ora, o que nos atrai não é a sua forma significativa, que ela poderá ter ou não, mas algo que nela existe e que nos causa uma emoção que não é estética. É o que acontece quando a pintura veicula informações que consideramos valiosas, como informações históricas, bibliográficas, psicológicas, etc. Estas são capazes de produzir emoções, como a compaixão, o medo, a simpatia, e podem também servir-nos para aumentar o nosso conhecimento do mundo. Ora, quando aquilo que nos afecta não é a forma significativa – como acontece quando uma obra é usada para contar uma história ou sugerir ideias – não teremos uma emoção estética e consequentemente não podemos afirmar que estamos perante uma obra de arte. Por conseguinte, nem todas as pinturas consagradas como obras de arte o são realmente: quando nelas nem os mais dotados de sensibilidade estética encontram forma significativa, mas apenas algo capaz de nos informar ou emocionar de forma não estética, poderemos afirmar que não estamos perante uma obra de arte. Um dos exemplos dados por Bell é o de *A Estação de Paddington*, de William Powell Frith. No quadro podemos admirar uma cena do quotidiano da estação ferroviária de Londres, por volta de 1860, e aprender muitas coisas sobre o modo de vida vitoriano: como se vestiam as pessoas, como eram os comboios, quais os procedimentos de embarque, por exemplo. Mas, segundo Bell, *A Estação de*

Paddington não nos provocará uma emoção estética, por mais sensíveis que possamos ser, e por isso não poderá ser considerada uma obra de arte.

«Claro que muitas pinturas descritivas possuem, entre outras qualidades, significado formal, sendo, portanto, obras de arte; mas há muitas mais que não o possuem. Elas interessam-nos; e também nos podem emocionar de muitas maneiras, mas não nos emocionam esteticamente. De acordo com a minha hipótese, não são obras de arte. Não afectam as nossas emoções estéticas, porque não são as suas formas, mas as ideias ou informação sugeridas ou veiculadas pelas suas formas, que nos afectam.» (Bell, 1914, p. 22)⁷

Não se segue daqui nem que este tipo de obras não tem valor, nem sequer que as pinturas figurativas nunca possuam forma significativa. Em primeiro lugar, as obras que não possuem valor estético podem ter valor instrumental, servindo como meio para atingir fins cognitivos, políticos, lúdicos, entre outros. Em segundo lugar, é possível que a pintura representativa tenha forma significativa, mas, como é óbvio, o seu valor estético não advém da representação. Esta é, aliás, na maior parte dos casos, irrelevante. Noutros pode mesmo ser prejudicial, uma vez que nos distrai da forma significativa. E esse é muitas vezes o intuito dos artistas que não são capazes de produzir uma obra com forma significativa: apelando a tecnicismos ou a um assunto que suscite as emoções da vida, criam uma diversão para que não se perceba que nada de verdadeiramente artístico foi produzido. Ora, a arte não pode estar ao serviço da vida, porque correrá o risco de deixar de ser arte. O mesmo equívoco favorece o espectador incapaz de, por parca sensibilidade, sentir uma emoção estética, reconhecendo assim a forma significativa. O interesse pelo assunto ou pela perícia do autor permitir-lhe-á apreciar a obra sem a reconhecer, olhar sem ver, ou melhor, ver sem sentir o que de essencial há na obra.

Resta acrescentar que, embora Bell não tenha pretendido desenvolver uma teoria do valor, facilmente encontraremos na sua teoria razões para atribuir valor à produção artística bem como um critério de valoração das obras de arte. É consistente com a sua teoria afirmar que a arte tem valor porque produz uma

⁷ «Of course many descriptive pictures possess, amongst other qualities, formal significance, and are therefore works of art: but many more do not. They interest us; they may move us too in a hundred different ways, but they do not move us aesthetically. According to my hypothesis they are not works of art. They leave untouched our aesthetic emotions because it not their forms but the ideas or information suggested or conveyed by their forms that affect us. » (Bell, 1914, p.22)

experiência com valor, a experiência estética, suscitada pela forma significativa. Se algo é arte por possuir forma significativa, então será tanto melhor quanto maior for o grau em que a possua. E se recordarmos também o carácter funcionalista da teoria, compreenderemos que ela nos conduz ainda à tese de que todas as obras de arte possuem algum valor, ainda que mínimo e potencial. Vejamos como. À luz do Formalismo de Bell, a arte desempenha a função de produzir emoções estéticas. Aquilo que existe nas obras de arte e que as define é a forma significativa. Possuir forma significativa torna as obras capazes de produzir emoções estéticas. Ora, como, por definição, todas as obras de arte possuem forma significativa, todas podem desempenhar a sua função, tendo, portanto, pelo menos um valor mínimo potencial, que se efectiva ou não de acordo com a sensibilidade estética do auditório.

3.2. Objecções à proposta Formalista

Ainda antes de nos debruçarmos sobre a apreciação do Formalismo de Bell feita por Weitz, poderemos apresentar algumas objecções à teoria que nos assolam desde a mais insípida abordagem. Em primeiro lugar, há a notar uma evidente circularidade na definição apresentada por Bell: as obras de arte reconhecem-se porque produzem uma emoção peculiar a que chamamos «emoção estética», mas a emoção estética define-se como aquele tipo de emoção provocada especificamente por obras de arte. Esta circularidade estende-se à relação entre os conceitos de forma significativa e emoção estética, uma vez que Bell define a emoção estética como aquela que é provocada por objectos que possuem forma significativa, e a forma significativa como uma propriedade de objectos capazes de produzir emoção estética. É certo que, a propósito da forma significativa, Bell afirma também que esta é uma certa combinação de cores e formas. Mas que significa tal coisa? O conceito de forma significativa é um dos aspectos mais nebulosos da teoria de Bell.

Para além disto, há que recordar que Bell se propõe expor a essência da arte através de uma definição explícita essencialista, ou seja, apresentando condições necessárias e suficientes para que algo seja arte. Ora, só poderemos aceitar que a definição é boa se, de facto, tudo o que possuir forma significativa for arte e toda a

arte tiver forma significativa. Bell exclui convenientemente da classe das obras de arte todas aquelas produções que, embora reconhecidas comumente como arte, não lhe parecem possuir forma significativa. Este procedimento é, pelo menos, abusivo. Quando muito, Bell poderia dizer que estas não são boas obras de arte, que são obras sem valor, mas não que não são arte, pois uma tal afirmação parece evidenciar uma confusão grosseira entre o uso classificativo do termo «obra de arte» e o seu uso valorativo.⁸ Se esta objecção for justa e Bell não tiver razão quanto à tese de que todas as obras possuem forma significativa, então a forma significativa não é uma condição necessária para algo ser arte. Mas poderá ser suficiente?

Provavelmente não. Mesmo supondo que existe uma emoção estética peculiar, distinta de todas as outras emoções humanas, não é linear que esta só possa ser provocada pelas obras de arte.⁹ Não poderão elementos naturais, como paisagens, detalhes de flores ou pormenores de pelagens de animais, por exemplo, emocionarnos da mesma maneira? Segundo Bell, estes podem possuir formas belas, mas não forma significativa. Consequentemente, a emoção que nos provocam não é estética. À luz da perspectiva formalista, o estético coincide com o artístico. Todavia, a distinção entre estes dois conceitos colhe uma ampla aceitação, desde Platão a Kant, até aos estetas contemporâneos como Stolnitz. Deveremos, como sugere a teoria de Bell, prescindir dela? Para além de uma hipótese metafísica, segundo a qual só a forma significativa, e não a beleza, pode veicular a emoção sentida pelo seu criador, hipótese que Bell assume como meramente especulativa, não são adiantados outros argumentos para mostrar por que razão a forma significativa – uma certa combinação de formas – não pode ser encontrada em elementos naturais, capazes de nos emocionar esteticamente.

⁸ Usamos de forma classificativa o termo «obra de arte» quando queremos incluir na classe das obras de arte um qualquer objecto ou realização, sem com isso fazer qualquer apreciação do seu valor. Fazemos um uso valorativo do conceito quando pretendemos afirmar que algo tem valor, ou merece ser apreciado ao dizer que esse algo é arte. É o que acontece na frase «Este penteado é uma obra de arte». Referindo-nos ao penteado, queremos dizer que é um bom penteado, um penteado com valor, e não que deve ser incluído na classe das obras de arte. A principal crítica de Weitz a Bell, aponta exactamente para um uso equívoco e até erróneo do termo «obra de arte», ora em sentido classificativo, ora em sentido valorativo. As objecções de Weitz a Bell serão apresentadas numa secção posterior.

⁹ O modo como Bell defende que existe de facto a emoção estética e que esta é provocada exclusivamente pelas obras de arte é, como vimos, muito precário: Bell limita-se a afirmar que a sua experiência assim o confirma e desafia o interlocutor a mostrar que existem outras emoções comuns às obras de arte.

4. Teorias essencialistas clássicas: O Expressionismo de Collingwood

4.1. A proposta Expressionista

Num perfeito antagonismo com o Formalismo de Bell, mas ainda num registo essencialista e funcionalista, surge uma concepção de arte que a define como a expressão imaginativa das emoções. O seu proponente foi R. G. Collingwood, que a apresentou na obra *The Principles of Art*, de 1938. O seu propósito – anuncia-se antes de mais – é responder à questão «O que é a Arte?». E a resposta é, no mínimo, surpreendente.

O método usado para dar corpo à proposta é o das sucessivas distinções entre realidades que, segundo Collingwood, são habitual e erradamente confundidas. A primeira destriça a fazer é entre arte em sentido impróprio e arte genuína. Referimo- -nos à arte em sentido inapropriado quando fazemos uma de três coisas: ou tomamos o artesanato como se fosse arte, ou confundimos a arte com a magia ou ainda chamamos arte ao entretenimento. Nem o artesanato, nem a magia nem o entretenimento são arte genuína.

Usar o termo «arte» para referir o artesanato é um uso obsoleto do mesmo, uma vez que, embora a arte tenha começado por ser artesanato, deixou de o ser quando, entre os séculos XVII e XVIII, as belas-artes se separaram das artes úteis. Aliás, esta é uma característica que distingue a arte genuína do artesanato, uma vez que a arte genuína não é um meio para atingir um fim, nem sequer o de suscitar emoções no auditório. Um outro traço distintivo entre ambas é o facto de só o artesanato, e não a arte, requerer a aplicação de técnicas específicas. Como o artesanato dá origem a produtos para satisfazer diversas finalidades, o bom artesão é aquele que sabe o que fazer para as atingir. Para tal, desenvolve um plano que culmina num artefacto útil, impondo novas formas à matéria ao longo do processo. Ora, nada disto tem de existir na arte: nem a utilidade, nem a técnica, nem o plano, nem a transformação da matéria são constituintes das obras de arte.

O uso analógico do termo «arte» ocorre quando este se aplica à magia. Sempre que representações pictóricas ou esculturas são usadas como acessórios de

rituais destinados a alterar a face da realidade, sempre que uma pintura ou uma melodia sejam feitas com propósitos religiosos, estamos perante algo a que só analogamente podemos chamar «arte». A arte genuína, como já foi referido, não é um meio para atingir um fim, mesmo que esse fim seja uma alteração cósmica. Ela destina-se a ser contemplada, pública, mas não útil.

Por fim, é também inapropriado chamar «arte» ao entretenimento. A preocupação que está na base deste último é a de proporcionar ao auditório a satisfação das suas necessidades emocionais. O entretenimento visa estimular as emoções de quem o presencia, procurando não apenas uma distração das ocupações diárias, mas também a produção de experiências que são tidas como socialmente valiosas em si próprias. Segundo Collingwood, quando um artefacto desempenha este papel não pode ser considerado arte genuína.

Note-se que encontramos já aqui, nesta fase negativa da teoria, destinada a mostrar o que a arte não é, alguns aspectos curiosos, sobretudo por contrariarem ideias do senso comum acerca da arte. São elas as de que a arte não é um meio para atingir um fim, não requer a aplicação de técnicas específicas e não se destina a provocar emoções no auditório. Mas se não é nada disto, o que é, afinal, a arte? Collingwood responde a esta questão afirmando que a arte é a expressão imaginativa de emoções:

«A experiência estética, ou a actividade artística, é a experiência de expressar as emoções próprias; e isso que as expressa é uma actividade imaginativa total chamada indiferentemente linguagem ou arte. Esta é a arte genuína.»
(Collingwood, 1938, p.275)¹⁰

Detenhamo-nos, então, em cada um dos elementos da sua proposta. Antes de mais, há que saber o que é a expressão das emoções e que emoções são expressas. Expressar uma emoção é tornar-se consciente dela, ou melhor, tornar-se consciente do que ela é exactamente. Quem expressa uma emoção está primeiramente consciente de que *tem* uma emoção, mas não sabe identificá-la nem tipificá-la. Sente uma perturbação, uma alteração, um entusiasmo, mas não pode nomear o que é

¹⁰ «The aesthetic experience, or artistic activity, is the experience of expressing one's emotions; and that which expresses them is the total imaginative activity called indifferently language or art. This is art proper. » (Collingwood, 1938, p.275)

sentido. Em si algo se alterou que o oprime e o obriga a manifestar-se. A expressão da emoção, a sua manifestação, clarifica a emoção, primeiramente para quem a sente e depois para quem presencia a expressão. A emoção expressa torna-se consciente e liberta aquele que se expressa da opressão da emoção não expressa. O artista não se dirige a um auditório em particular, mas a todos os que possam compreendê-lo. E nunca procura provocar no auditório uma emoção semelhante ou diversa da sua. A relação do auditório com as emoções expressas pelo artista genuíno é bem diferente da que se verifica no entretenimento. A expressão dá a conhecer ao auditório as emoções sentidas pelo artista e com isto pode ajudar o auditório a identificar e compreender as suas próprias emoções, mas a obra de arte nunca é o meio para essa expressão, contrariamente ao que possa parecer.

A expressão que ocorre na obra de arte é espontânea e não pode ser planeada ou aperfeiçoada através de técnicas. Isto acontece porque o artista desconhece a emoção que expressa – a expressão e a consciência da especificidade da emoção são concomitantes. E por isso mesmo o artista não pode escolher as emoções a expressar, não pode preterir umas ou decidir especializar-se noutras. Expressa emoções comuns e não emoções especificamente estéticas. Aliás, o termo «emoção estética» deve aplicar-se ao resultado de uma expressão bem sucedida de uma emoção qualquer.

«Se a arte significa expressão de emoção, o artista enquanto tal tem de ser absolutamente cândido; o seu discurso tem de ser absolutamente livre. Isto não é um preceito, mas uma afirmação. Isto significa não que o artista deva ser cândido, mas que ele será um artista apenas na medida em for cândido. Qualquer tipo de selecção, qualquer decisão de exprimir uma certa emoção em vez de outra é adversa à arte, não no sentido em que afecta a sinceridade perfeita que distingue a boa da má arte, mas no sentido em que representa um processo de carácter não artístico, desenvolvido depois de o trabalho de expressão propriamente dito estar concluído. Afinal, antes de o trabalho estar concluído não se sabe que emoções sentimos, pelo que não estamos em posição de seleccionar e escolher, e de dar um tratamento preferencial a uma delas.» (Collingwood, 1938, p.115)¹¹

¹¹ «If art means the expression of emotion, the artist as such must be absolutely candid; his speech must be absolutely free. This is not a precept, it is a statement. It does not mean that the artist ought to be candid, it means that he is an artist only in so far as he is candid. Any kind of selection, any decision to express this emotion and not that, is inartistic not in the sense that it damages the perfect sincerity that distinguishes good art from bad, but in the sense that it represents a further process of a non-artistic kind, carried out when the work of expression proper is already complete. For until that

Uma expressão bem sucedida de uma emoção não é aquela que necessariamente afecta o auditório, uma vez que este é particularmente estimulado quando as emoções são traídas. Esta traição acontece quando, já conhecendo a emoção, o falso artista finge expressá-la através de sintomas físicos da mesma, como lágrimas ou rubor. Estes sintomas físicos não são expressão genuína, embora sejam comumente identificados como tal de forma inadequada. As principais características da expressão são a lucidez e o controlo. Ora, aquele que ruboriza permanece oprimido, sem que tenha ainda consciência da particularidade da emoção sentida. Quem expressa verdadeiramente o que sente clarifica para si mesmo e para os outros a particularidade da emoção que o assola, sem se preocupar em estimular o que quer que seja nos outros. Neste sentido, afirma Collingwood, «O artista nunca berra» (1938, p. 122). O artista nunca se descontrola e nunca se transforma num arruaceiro.

E, para além disso, o artista não descreve a emoção que expressa. A descrição é sempre generalista, enquanto a emoção é necessariamente particular. O artista não sente alegria, sente um caso peculiar e específico de alegria e a expressão assume essa individualidade. Quando um artefacto é artesanato, e não arte, destina-se a provocar uma emoção generalista e é só por isto que o artesão pode aperfeiçoar técnicas para o conseguir.

Em rigor, a obra de arte não é um meio para o artista clarificar a sua emoção peculiar; a obra é antes um efeito do desejo de clarificar a emoção. Como o artista não sabe qual a emoção que o aprisiona, não pode definir um plano para se libertar. A expressão não é um meio para a clarificação, é a própria clarificação.

Para além de ser a expressão de emoções próprias reconhecíveis, a arte é uma actividade imaginativa. Para o mostrar, Collingwood distingue fazer de criar. O mero fazer implica o uso de técnicas apropriadas de acordo com um plano para atingir um fim. Ora, como já vimos, nenhum destes elementos está presente na arte. Fazer requer igualmente que algo seja modificado, que uma nova forma seja imposta à matéria. Já criar é algo bem diferente. Criar é produzir algo de forma

work is complete one does not know what emotions one feels; and is therefore not in a position to pick and choose, and give one of them preferential treatment. » (Collingwood, 1938, p.115)

voluntária e responsável, ainda que não técnica. Aquele que cria não tem de ser um especialista em coisa alguma, nem tem de reorganizar uma matéria já existente.

O artista é um criador e não um fazedor. É um progenitor que, de forma voluntária e responsável, encontra uma resposta para o problema que são as emoções que o sufocam. Que resposta é esta, só o sabe quando ela surge espontaneamente. Assim, o artista produz uma tragédia, uma comédia, um poema ou qualquer outra forma de arte sem que um plano esteja já delineado na sua mente.

Contrariamente ao que possa parecer, tal não significa, no entanto, que a obra de arte seja as palavras, os sons ou as cores que expressam a emoção. A obra é algo mental, que está completa antes de mais na mente do artista.¹² A obra de arte é como um plano que um engenheiro faz para uma construção qualquer. O plano existe na mente ainda antes de surgirem dele registos perceptíveis, como desenhos, maquetas, cálculos, etc. Estes não constituem o plano, mas são pistas que permitem aos outros conhecer aquilo que existe na mente do engenheiro. O plano é criado, mas as pistas são meramente feitas, dado que implicam técnicas específicas e a imposição de uma nova ordem à matéria. Implicam uma transformação e não uma procriação. Aqueles que conseguirem compreender as pistas poderão reconstituir o plano na sua própria mente, partilhando-o com quem inicialmente o criou. Ora, é exactamente isto que acontece com as obras de arte: estas são criações imaginárias que vivem primeiramente na mente dos artistas e são depois veiculadas aos membros do auditório através de elementos públicos como formas, cores e sons. Fazem parte do auditório todos aqueles que, com ou sem esforço, conseguem reproduzir a obra na sua própria mente. Embora o artista expresse emoções comuns e partilhadas, nem todos têm a mesma experiência de vida e por isso nem todas as obras de arte são acessíveis a todos. Mas todas são reconhecíveis por alguém que não o seu criador. E neste sentido a obra é subjectiva e intersubjectiva, mas nunca perceptiva, uma vez que o que dela é visível são apenas elementos publicados.¹³

A definição está, por fim, explícita:

¹² «But a work of art may be completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind. » (Collingwood, 1938, p.130)

¹³ Em certo sentido, a relação de criação entre o artista e a obra torna-o o seu exclusivo possuidor. A imaginação deste pode modificá-la, reconstruí-la, ampliá-la, recriá-la, sem que nada de público se altere. E se assim for, a imaginação do auditório pode ficar impedida de partilhar a verdadeira obra com o artista, enclausurando-a a sua mente.

«Ao criar para nós próprios uma experiência ou actividade imaginária, expressamos as nossas emoções; e é a isto que chamamos arte.» (Collingwood, 1938, p. 151)¹⁴

Collingwood completa a definição dizendo que a esta actividade imaginativa de expressão de emoções podemos também chamar «linguagem». Distingue, no entanto, linguagem de simbolização. A simbolização é convencional, estipulativa, e a linguagem é espontânea e emotiva. Assim, quando estabelecemos que uma certa realidade terá um certo nome ou denominação, estamos a simbolizar, mas quando, em função de uma emoção, emitimos um certo som ou fazemos um gesto, esses são actos linguísticos.

Embora se recuse a entender a arte como um meio para atingir um fim, Collingwood afirma que a arte clarifica as emoções do artista. Esta tese sugere que a função da arte é a de permitir esta libertação da obscuridade das emoções. Ora, se assim for, poderemos esboçar a partir das suas palavras uma teoria do valor, à semelhança do que aconteceu com o Formalismo. A arte tem valor porque cumpre uma função com valor, a de possibilitar a catarse das emoções do artista. Se a obra de arte é, por definição, aquilo que cumpre esta função, então todas as obras de arte têm pelo menos um valor mínimo. E consequentemente o valor de uma obra de arte será tanto maior quanto melhor esta satisfizer aquilo a que se propõe.

4.2. Objecções à proposta Expressionista

Um dos aspectos mais curiosos e perturbadores da proposta de Collingwood é a inversão que faz dos usos comuns dos mais diversos conceitos. Afirma, por exemplo, que dar o nome não é um acto de linguagem, que chorar ou rir não são formas de expressão, que a pintura ou a canção não são a obra, mas sim os elementos públicos que a dão a conhecer.

Ora, a consequência mais bizarra da sua teoria é a de que tudo o que temos nos museus de arte, todas as páginas escritas a que chamamos literatura e todos os

¹⁴ «By creating for ourselves an imaginary experience or activity, we express our emotions; and this is what we call art. » (Collingwood, 1938, p.151)

sons que consideramos como música não são arte mas sim sinais da arte. As verdadeiras obras estão na mente dos artistas que as criaram e que as levarão com eles aquando da sua morte. Mas, se assim for, não poderão elas permanecer na mente daqueles que reconheceram a emoção expressa? Aparentemente, Collingwood autorizaria esta suposição. Todavia, ela levanta-nos outra questão: se uma parte da obra desaparece com a morte do artista e outra sobrevive com o auditório, quantas obras temos afinal? Como se podem individuar as obras de arte? Certamente, perante os mesmos elementos públicos, duas pessoas diferentes podem acreditar reconhecer emoções diferentes. Produzirão, então, obras diferentes a partir da obra original do artista? E será possível, nesta óptica, falar de interpretações erradas? Dado que a obra é também fruto da imaginação do auditório, não parece que assim seja.

Muitas são as questões que ficam por responder, mas para finalizar resta-nos perguntar como serve esta proposta o propósito de encontrar uma definição explícita essencialista de arte. Uma das objecções mais evidentes a fazer é que, mais uma vez, são excluídas da classe das obras de arte muitas produções que até agora foram consideradas como tal, como retratos feitos por encomenda, peças de teatro destinadas a provocar emoções no espectador, arte política, edifícios, etc. Por outro lado, são incluídas no âmbito da arte muitas coisas que habitualmente não consideramos como tal, como fantasias e sonhos. Ora, uma definição que nos obriga a reformular por completo a nossa concepção de arte e não consegue acomodar as nossas intuições mais básicas acerca da mesma merece pelo menos alguma desconfiança, senão mesmo a rejeição.

5. Weitz: A impossibilidade de definir a arte

5.1. A proposta da indefinibilidade

O artigo de Weitz «O Papel da Teoria na Estética», de 1956, realizou uma ruptura na filosofia da arte do século XX, e mais especificamente no debate em torno do problema da natureza da arte. A proliferação de teorias essencialistas que marcaram o início de século (Bell, Collingwood, Croce, Parker, Bradley, etc.) foi

subitamente travada e substituída por teorias que se posicionam relativamente a Weitz e procuram respeitar as conclusões do debate suscitado pelo artigo de 56. Este exhibe duas partes muito distintas. Na primeira, Weitz tece duras críticas às teorias essencialistas clássicas, concluindo que não é possível uma definição real de arte e que qualquer tentativa de a formular é prejudicial para a própria arte. Para o efeito, discute o Formalismo de Bell e Fry, o intuicionismo de Croce, o emotivismo de Tolstoi e Ducasse, o organicismo de Bradley e o voluntarismo de Parker. Embora não inclua na discussão o Expressionismo de Collingwood, procuraremos compreender também se as suas objecções colhem relativamente a esta forma de essencialismo. Depois de mostrar como falham as teorias essencialistas clássicas, Weitz apresenta três argumentos para consolidar a tese de que a arte não pode ser definida. Na segunda parte do texto, desenha-se uma proposta para compreender a tarefa da filosofia da arte, delimitando as suas possibilidades.

De uma forma geral, Weitz acusa as teorias essencialistas tradicionais de tentar o impossível, a saber, encontrar uma definição de arte em termos de condições necessárias e suficientes. Na origem deste projecto enganador está uma concepção errada do conceito de arte. Weitz não defende apenas que algumas destas teorias estão erradas, defende, sim, que, para além das suas diferenças e problemas específicos, todas cometem o erro de supor que podem exhibir a essência da arte.

Curiosamente, nota Weitz, durante o processo de selecção das características essenciais, todas desprezam as propriedades que as restantes haviam apontado como definidoras. Este facto permite-nos afirmar que, caso exista um conjunto de características suficientes e necessárias para haver arte, nenhuma destas teorias conseguiu encontrá-lo ou pelo menos expô-lo eficazmente. Formula, assim, a primeira objecção a todas as teorias essencialistas tradicionais, e mais concretamente às perspectivas por si analisadas. A segunda aponta o facto de ser impossível testá-las. Todas as definições reais correctas mostram aquilo que o definido de facto é, relatam o que na realidade se verifica. Ora, se assim é, para sabermos se uma definição real é correcta, deveremos poder confrontá-la com a realidade,

procurando casos que a verifiquem, ou pelo menos que a falsifiquem.¹⁵ Segundo Weitz nunca encontraremos casos que façam tal coisa, e por isso, estas teorias são pseudo-teorias, ou melhor, são teorias pseudo-essencialistas.

Se atendermos ao exemplo do Formalismo de Bell, compreenderemos que existe alguma justiça nesta objecção, uma vez que não é possível conceber uma obra de arte que não tenha forma significativa. Aliás, Bell exclui da classe das obras de arte aquelas em que não reconhece forma significativa, como acontece com *A Estação de Paddington*. Já a teoria Expressionista de Collingwood parece sofrer de um problema mais complexo: ou a expressão é apenas a apresentação de um qualquer estado de espírito emocional, e nesse caso será impossível conceber contra-exemplos, ou a expressão é a manifestação de emoções significativas, como a ira, a alegria, etc. E, se assim for, poderemos encontrar muitos exemplos que refutam a tese de que todas as obras de arte expressam sentimentos.

Mas mais importante do que a falta de unanimidade e a impossibilidade de as testar empiricamente, é o facto de serem, contrariamente ao que era suposto, teorias honoríficas da arte. Recordemos que estes são projectos para encontrar definições explícitas essencialistas, que captem aquilo que só as obras de arte são e que é comum a *todas* as obras de arte possíveis. O modo de apresentação destas definições é o de uma bicondicional: *F é uma obra de arte (ou F é arte) se, e apenas se, F satisfaz G*, sendo G uma propriedade ou conjunto de propriedades evidenciadas por todas as obras de arte e só por elas. Ora, o termo «obra de arte» (ou «arte») é usado neste contexto de forma classificativa, e não valorativa. Ou seja, se declaramos que algo é arte quando tem esta ou aquela propriedade, estamos a afirmar que, para ser classificado como obra de arte, basta que a possua. Não estamos a afirmar que a posse de G faz de F um objecto com valor. Se assim fosse, estaríamos a usar o termo valorativamente, o que, evidentemente, não acontece. As teorias que respondem ao problema da natureza da arte procuram saber o que existe em todas as obras de arte, reais e possíveis, que as defina *enquanto arte*, e não que as defina enquanto

¹⁵ Verificar e falsificar uma teoria são coisas diferentes: verificamos uma teoria quando mostramos que é verdadeira; falsificamo-la quando provamos que é falsa. Recorremos para isso a contra-exemplos. Segundo Popper uma teoria só é científica se for falsificável. Weitz acredita que, à semelhança destas, as teorias da arte que apresentam definições só poderão ser consideradas essencialistas se for, pelo menos, possível falsificá-las através de contra-exemplos, ou seja, no confronto directo com a experiência, real ou possível.

obras de arte com valor. Esse é o problema do valor da arte. Pode haver confluências entre os dois problemas, e teorias que apresentem simultaneamente respostas para ambos, ou até mesmo ser possível, em alguns casos, derivar uma resposta para o segundo da resolução apresentada para o primeiro. Contudo, há que notar que cada um nos interpela de maneira diferente: enquanto o primeiro se situa no domínio da ontologia, o segundo é do foro da axiologia, enquanto o problema da natureza da arte nos pede um critério para separar a arte do que não é arte, a questão do valor pergunta-nos o que distingue a boa da má arte, mas situa-nos já exclusivamente do domínio daquilo que é arte. Em suma, esta terceira objecção de Weitz às teorias essencialistas tradicionais vai no sentido de afirmar que estas não definem efectivamente o que a arte é, mas sim o que deveria ser. Ora, se Weitz tiver razão, as teorias essencialistas clássicas falham o seu propósito de definir a arte. Haverá alguma justiça nesta acusação? Para saber se Weitz tem razão, voltaremos de seguida a Bell e a Collingwood.

Em «A Hipótese Estética» Bell opta muitas vezes por expressões que deixam adivinhar um uso classificativo de «obra de arte». Afirma, por exemplo,

«Tem de haver uma qualidade sem a qual não pode haver arte. Possuindo-a, ainda que em grau mínimo, nenhuma obra é completamente desprovida de valor.» (Bell, 1938, p.17)¹⁶

«O meu objectivo imediato será mostrar que a forma significativa é a única qualidade comum e peculiar a todas as obras de arte visual que me emocionam [...]» (p. 19)¹⁷

E ainda,

«Todos reconhecemos a distinção; já todos dissemos que este ou aquele desenho era excelente como ilustração, mas desprovido de valor como obra de arte.» (p. 22)¹⁸

¹⁶ «There must be some one quality without which a work of art cannot exist; possessing which, in the least degree, no work is altogether worthless. » (Bell, 1914, p.17)

¹⁷ «My immediate object will be to show that significant form is the only quality common and peculiar to all the works of visual art that move me [...]» (Bell, 1914, p. 19)

¹⁸ «That we all recognize the distinction is clear, for who has not said that such and such a drawing was excellent as illustration, but as a work of art worthless?» (Bell, 1914, p. 22)

Collingwood não se compromete com o uso classificativo de «obra de arte» através do uso de expressões que o denunciavam, mas, como vimos, a sua selecção daquilo que é arte está longe de ser isenta:

«Uma pessoa que escreve ou pinta ou faz algo semelhante para soltar faísca, usando os materiais tradicionais da arte como meios para exhibir os sintomas da emoção, pode ser louvada como exibicionista, mas perde nesse momento o direito ao título de artista.» (Collingwood, 1938, pp. 122-123)¹⁹

A propósito dos versos dos jovens que expressam a sua indignação com o propósito de contagiar o auditório, Collingwood afirma:

«Mas estes versos não têm nada a ver com a poesia.» (p. 123)²⁰

Uma exclusão semelhante sofrem o romance e o filme popular:

«Esta tentativa é admiravelmente bem sucedida enquanto lida com a arte, falsamente assim chamada, do romance ou do filme popular vulgar; mas não pode ser aplicada de modo concebível à arte genuína.» (p. 138)²¹

O que estes excertos nos mostram é que, tal como Bell, Collingwood não está disposto a aceitar que é arte tudo aquilo que a história da arte reconhece como tal. Os retratos de Velásquez, por exemplo, teriam de ser excluídos da categoria das obras de arte porque, à luz do Expressionismo de Collingwood, é o que acontece a todas as obras que são feitas com perícia para ilustrar ou representar. Quando apura uma técnica para reproduzir a realidade Velásquez não é um artista, mas sim um artesão, e as suas obras não são arte, mas artesanato. Ora, não será esta distinção motivada por alguma confusão entre o uso classificativo e o uso valorativo do termo «obra de arte»? Não estará Collingwood a sugerir que é arte apenas aquilo que tem valor artístico em função de ser a expressão imaginativa de emoções?

¹⁹ «A person who writes or paints or the like in order to blow off steam, using the traditional material of art as means for exhibiting the symptoms of emotion, may deserve praise as an exhibitionist, but loses for the moment all claim to the title of artist. (Collingwood, 1938, pp. 122-123)

²⁰ «But these verses have nothing to do with poetry. » (Collingwood, 1938, p.123)

²¹ «This attempt is admirably successful so long as it deals with the art, falsely so called, of the ordinary popular novel or film, but it could not conceivably be applied to art proper. » (Collingwood, 1938, p. 138)

Admitindo que existe alguma justiça na crítica de Weitz às teorias estéticas clássicas, poderemos mesmo assim teimar que não existe qualquer razão para aceitar a tese da indefinibilidade da arte, isto porque do facto de não ter sido ainda formulada qualquer teoria correcta acerca da natureza da arte não se segue que esta nunca venha a ser encontrada. Para provar que a arte não pode ser definida, Weitz recorre a um argumento por analogia que supostamente decorre da compreensão da natureza do conceito de arte. «Que tipo de conceito é este?» – pergunta Weitz. Como se usa o conceito de arte? Para responder a estas perguntas, Weitz recorre às *Investigações Filosóficas* (1953), de Wittgenstein.

Recorrendo à observação, ao método de olhar e ver, Wittgenstein mostra-nos o que podemos esperar do conceito de jogo. Se olharmos para todos os tipos de jogos que conhecemos, perceberemos que neles não existe qualquer característica comum que possa servir de base a uma definição essencialista, mas apenas semelhanças de família. Ou seja, a experiência que temos dos jogos não pode apontar uma propriedade que todos tenham, algo que seja necessário para que uma actividade ou uma acção seja um jogo; e, para além disso, nada se observa que baste para os distinguir de outras coisas que não são jogos. Assim, dado ser impossível encontrar condições necessárias e suficientes para algo ser um jogo, resta-nos apelar às semelhanças de família que encontramos entre os jogos para que possamos reconhecê-los. As semelhanças de família são relações de parecença entrecruzadas que nos permitem reconhecer um parentesco. No caso das famílias humanas, pode ser uma certa cor de cabelo ou uma certa forma do nariz; no caso dos jogos constituem semelhanças de família o facto de fazerem uso de bolas ou cartas, de requerem formações de vários jogadores, de acontecerem em campos apropriados, etc.

Tal como acontece com os jogos, afirma Weitz, não encontraremos nas obras de arte propriedades que sejam comuns a todas as obras de arte e só a elas. A única forma de encontrar estas características distintivas é a percepção, e o que esta nos mostra é que existem traços comuns a algumas obras de arte mas não a outras, aspectos que encontramos em alguns tipos de arte, mas não noutros. Não há qualquer característica que tenha de estar presente em todas as obras de arte e não

há nada que seja suficiente para que algo seja arte. Assim, conclui Weitz, a arte não tem uma essência e não poderemos encontrar uma definição que a exponha. Todavia, embora não seja possível definir a arte, dispomos certamente de um critério de reconhecimento que nos permite identificar correctamente as obras de arte. Esse critério é o das semelhanças de família existentes entre as obras de arte.

«Se olharmos e virmos efectivamente aquilo a que chamamos «arte», também não encontraremos propriedades comuns – apenas elos de semelhanças. Saber o que é a arte não é apreender uma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos «arte» em virtude dessas semelhanças.» (Weitz, 1956, p. 31)²²

As semelhanças de família podem ser entendidas como condições necessárias para algo ser reconhecido como arte. Mas note-se que a sua importância é meramente epistemológica e não ontológica, uma vez que a presença destas apenas nos permite identificar algo como arte e não assumir que algo *é* arte. Contrariamente ao que possa parecer, nada há aqui de contraditório. Em primeiro lugar, a percepção das semelhanças de família é apenas um indicador de que poderemos estar na presença de uma obra de arte, podendo a identificação falhar, caso tal não aconteça.²³ Para além disso, podem surgir outras semelhanças de família não notadas até agora que relacionem obras do passado com os frutos da criatividade dos artistas. De certa forma, Weitz apresenta com o critério das semelhanças de família a possibilidade de definir a arte encontrando um conjunto de propriedades que a caracterizam. Recordemos que as definições nominais servem o propósito de auxiliar a identificação sem se comprometer com condições necessárias e suficientes. Quotidianamente não precisamos de mais do que definições nominais para lidar com inúmeros conceitos, como o de cadeira, filósofo, jornal, etc. E a proposta de Weitz é a de que o mesmo acontece com o conceito de arte.

²² «If we actually look and see what it is that we call “art”, we will also find no common properties – only strands of similarities. Knowing what art is not apprehending some manifest or latent essence but being able to recognize, describe, and explain those things we call “art” in virtue of that similarities. » (Weitz, 1956, p. 31)

²³ Quando Goodman (1977) apresenta os sintomas do estético, aproxima-os desta perspectiva sobre as semelhanças de família.

De modo a provar que não precisamos de nada mais do que um critério de reconhecimento, Weitz conduz-nos através de exemplos de casos-problema nas artes. Com estes poderemos reconstruir uma generalização indutiva. É *A Escola para Esposas*, de Gide, um romance ou um diário? É esta colagem uma pintura? A nossa relação com a arte interpela-nos para que decidamos o que fazer destes casos. Todavia, não precisamos para o efeito de qualquer definição em termos de condições necessárias e suficientes, mas apenas de decidir se estamos dispostos a alargar a extensão dos termos «romance» ou «pintura». E essa decisão far-se-á olhando para as obras e procurando nelas as semelhanças de família. Se existirem, aumentaremos não só a classe das «obras de arte» como o conjunto das condições para futuros reconhecimentos, uma vez que a nova obra trará certamente algumas novidades à família. Em suma, se não precisámos até aqui das definições explícitas essencialistas para resolver os casos-problema, poderemos dispensá-las sempre.

A defesa derradeira de que a arte não pode ser definida é feita com recurso a um argumento diferente dos anteriores, uma vez que não recorre a dados empíricos. A sua premissa principal é a de que a arte é um conceito aberto. Ou seja, a extensão do termo «obra de arte» pode sempre ser alargada. Como a arte é fruto da criatividade humana e esta é insondável, é legítimo esperar expansões curiosas e inesperadas do conceito de arte. Aliás, é esta possibilidade de expansão para rumos nunca vistos que caracteriza a arte enquanto arte. E, como podem surgir obras de arte até hoje impensáveis, não é legítimo esperar que tenham algo em comum com as que são criadas hoje e com as que surgiram no passado. Não há, portanto, uma intensão fixa do termo. Neste sentido «fechar» o conceito através de uma definição explícita essencialista – da delimitação de um conjunto de características que formem a intensão do termo – seria mesmo prejudicial para arte porque inviabilizaria a possibilidade de algo novo ser classificado como tal.

Weitz declara que alguns conceitos do domínio da arte são fechados, como acontece com o conceito de tragédia grega. Para este podemos encontrar condições necessárias e suficientes porque pretendemos traçar fronteiras entre as tragédias gregas e as restantes, impedindo simultaneamente o alargamento da extensão do termo «tragédia grega». Mas o mesmo já não acontece com o conceito de tragédia,

que é aberto. Mantê-lo assim fará com que novas tragédias possam surgir, radicalmente originais, a não ser pelas semelhanças de família que mantenham com as suas antecessoras.

Quando as teorias essencialistas clássicas apresentam definições reais de arte fecham o conceito arbitrariamente, e criam, inadvertidamente, teorias do valor, como vimos. Ora, o papel da estética não é o de construir teorias da arte, mas sim o de elucidar a natureza do conceito de arte e explicitar o modo como este é usado. A filosofia da arte deve, antes de mais, redireccionar a estética para o debate acerca da questão «Qual a natureza do *conceito* de arte?», abandonando definitivamente a questão acerca da essência da arte. Por outro lado, faz parte da tarefa dos filósofos compreender e descrever as condições sob as quais o conceito é aplicado, bem como as correlações entre o seu uso e o de outros similares. Como é óbvio, Weitz deu corpo a esta proposta em «O Papel da Teoria na Estética».

5. 2. Objecções à proposta da indefinibilidade

A defesa da proposta da indefinibilidade é feita, como vimos, com recurso a diferentes tipos de argumentos, que constituem provas distintas de que a arte não pode ser definida. De seguida, deter-nos-emos em cada uma destas provas, apreciando a sua correcção.

Num primeiro momento, Weitz sugere que olhemos para as obras de arte e procuremos encontrar nelas um denominador comum. Como a percepção não nos mostrará qualquer característica partilhada, conclui que não existem condições necessárias e suficientes para que algo seja arte. Acrescenta ainda que este método permitirá encontrar semelhanças de família que servirão como critérios de reconhecimento. O primeiro reparo a fazer é exactamente ao facto de este não ser um método credível para encontrar semelhanças de família. Se entrarmos numa sala repleta de pessoas e procurarmos encontrar os membros da mesma família recorrendo à percepção, corremos o risco de não identificar alguns elementos da família e incluir alguém que não faz parte da mesma. Para além disso, o olhar nunca é isento ou desinteressado. A percepção é orientada por um sistema de crenças,

desejos e motivações que nos faz identificar e classificar os objectos de uma certa maneira. Quando, no século XIX, alguém procura com o olhar obras de arte numa sala com objectos diversos, fá-lo à luz de uma certa concepção de arte (não necessariamente de uma definição) dada pela experiência que teve da arte ou por aquilo que leu ou lhe foi dito. Esta concepção não é a mesma que tem um apreciador de arte hoje e, por isso, o seu olhar é dirigido de outra forma quando procura obras de arte.

Há ainda a notar que olhar para as obras apenas nos permitiria encontrar propriedades perceptivas comuns e não quaisquer outras. Uma das principais contribuições de Maurice Mandelbaum (1965) para o debate foi a de alertar para a possibilidade de procurar uma definição em termos de propriedades relacionais. Se não quisermos cometer o erro de excluir muitas das obras de arte consagradas pela história da arte, temos de reconhecer que não existem de facto propriedades perceptivas intrínsecas comuns a todas as obras de arte. Todavia, tal não inviabiliza a possibilidade de existirem características partilhadas que não sejam visíveis ou manifestas. Mandelbaum acredita que é exactamente o que acontece com os jogos e com as famílias: entre os seus membros existem relações em termos de propriedades não exibidas. Embora não nos indique qual a característica que une todos os jogos afirma que Wittgenstein errou quando assumiu que a atribuição de um nome comum a um grupo de objectos ou actividades – nomeadamente aos jogos – se deve à partilha de propriedades exibidas.²⁴ No que respeita às famílias, o elo de ligação, afirma Mandelbaum, são traços genéticos, que obviamente não são manifestos. São estes que permitem não só definir a família, como identificar os seus membros. Estes têm antepassados comuns, exactamente em função do património genético que partilham.²⁵

²⁴ «It is, then, my contention that Wittgenstein's emphasis on directly exhibited resemblances, and his failure to consider other possible similarities, led to a failure on his part to provide an adequate clue as to what – in some cases at least – governs our use of common names. » (Mandelbaum, 1965, pp. 504-505)

²⁵ Também esta perspectiva é refutável, uma vez que existem relações familiares que não implicam a partilha de um património genético, nem de antepassados comuns. É o que acontece, por exemplo, quando um casal tem um filho adoptivo: entre os três membros da família não há qualquer relação biológica nem antepassados comuns. Apesar disto, podem apresentar acidentalmente as semelhanças físicas a que Weitz chama semelhanças de família.

Para mostrar que não é absurdo pensar que a essência da arte pode ser encontrada em propriedades relacionais, Mandelbaum refere que tal já aconteceu, por exemplo, quando a arte foi explicada em termos de expressão ou como meio para apresentação da verdade ou até como forma de comunicação. Para além disso, fazemos constantemente referência a propriedades relacionais quando descrevemos as obras de arte. Afirmamos que a obra tem uma certa origem, que representa algo, que tem um certo valor, etc. Ora, se assim é, nada há de extraordinário em supor que a natureza íntima da arte, a sua essência, seja uma certa propriedade relacional ou um conjunto de propriedades deste tipo.

Mandelbaum contesta também a tese de Weitz de que as semelhanças de família servem como critério de identificação. Fá-lo examinando o ponto de partida de Weitz, a saber, as semelhanças de família que Wittgenstein encontrou nos jogos. Afirmar que estas não são suficientes para a identificação. Embora existam muitas semelhanças entre um jogo de cartas e a adivinhação do futuro através das cartas, a última não pode ser considerada como um jogo. O mesmo acontece entre um jogo de *wrestling* e uma briga efectiva de rapazes. As semelhanças entre ambos não garantem à briga a denominação de jogo. Se recuperarmos o que vimos anteriormente, verificaremos que as semelhanças de família não só não são suficientes como não são necessárias para a identificação. Podemos identificar os membros da mesma família recorrendo a registos dos seus antepassados comuns ou a informações sobre os seus traços genéticos, e poderemos dispensar a observação de aspectos perceptivos enganadores, como um certo tipo de nariz ou uma certa tonalidade de pele.

A arte do século XX coloca incontáveis problemas à noção de semelhanças de família e consequentemente à tese de que elas servem habitualmente como critério de reconhecimento. E isto acontece porque muitas das obras da arte contemporânea são objectos comuns indiscerníveis dos objectos do quotidiano. *Fonte e Antecipação do Braço Partido*, de Duchamp, *Cama*, de Rauschenberg e *Brillo Box*, de Warhol são exemplos paradigmáticos de arte que em tudo se assemelham a objectos vulgares que encontramos em contextos da vida comum. Muitos não só se assemelham perceptivamente como são mesmo indiscerníveis de outros que não são arte, como

urinóis, bicicletas, colchas, alvos e bandeiras, pás de neve e caixas de detergente. Se Weitz tivesse razão, o facto de identificarmos os primeiros como arte levar-nos-ia a incluir os segundos na mesma classe, dadas as impressionantes semelhanças perceptivas entre eles. Ora, como sabemos, tal não acontece.

Uma forma de resolver este problema seria afirmar que nem todas as semelhanças perceptivas são relevantes. Evidentemente, não recorreremos a todas as semelhanças perceptivas para identificar os membros da mesma família: não é porque João e José são manifestamente do sexo masculino ou porque ambos têm cabelo castanho que concluímos que são da mesma família. Mas, quando assumimos que nem todas as semelhanças contam e procuramos identificar aquelas que importam, encaminhamo-nos para uma definição, ou seja, para uma selecção de propriedades que constitua um denominador comum.

Afirmar que usamos as semelhanças de família como critério de reconhecimento deixa a Weitz o problema de explicar como as primeiras obras se tornaram arte, uma vez que sem nada com que se assemelhar nenhuma gravura ou pintura poderia ter sido denominada ou considerada arte. A questão sobre o surgimento das primeiras obras de arte é comum a todas as teorias históricas, mas poderá eventualmente ser possível resolvê-la afirmando que se tornam arte retrospectivamente, por exemplo porque alguma narrativa recua até elas. No entanto, esta solução não parece ser consistente com a proposta de Weitz, uma vez que supõe que a denominação e a identificação dependem de semelhanças efectivas com obras já existentes.

Terminada a apreciação da primeira defesa da indefinibilidade da arte, resta-nos ainda avaliar os dois argumentos usados também para o mesmo efeito, a saber, o argumento indutivo que conclui que nunca precisamos de mais do que de semelhanças de família para o reconhecimento de obras de arte, e o argumento de que a arte é um conceito aberto que por natureza não pode ser definido.

O argumento indutivo pode ser refutado exactamente como se questionam as teorias clássicas, essencialistas ou não essencialistas.²⁶ Afirmar que as obras de

²⁶ A teoria da arte como imitação, formulada inicialmente por Platão, é uma teoria não essencialista, uma vez que não se propõe apresentar uma definição em termos de condições necessárias e suficientes, mas apenas desenhar uma caracterização geral da arte.

arte imitam a realidade foi perfeitamente aceitável até ao momento em que surgiram obras que já não satisfaziam essa descrição. Caracterizar a arte como aquilo que possui forma significativa é adequado enquanto aquilo a que chamamos arte apresenta a característica de possuir tal coisa. E foi só quando começaram a surgir obras de arte que não tinham forma significativa (ou que não expressavam emoções) que se percebeu que havia sido tomado por essencial aquilo que era meramente accidental. O facto de a extensão de um termo apresentar, num determinado momento, uma característica comum não nos garante que ela seja necessária ou essencial. Ou seja, uma certa definição ou caracterização pode ser bem sucedida enquanto contingentemente os objectos a que se aplica apresentam os traços que indicamos como caracterizadores ou definidores, mas pode fracassar se estes não forem necessários ou essenciais. Caracterizar a arte como forma de imitação é correcto enquanto extensionalmente a arte exhibe essa propriedade. Todavia, o seu carácter accidental impede-nos de formular uma definição essencialista que a inclua. Por conseguinte, as teorias clássicas foram correctas como definições explícitas extensionais mas não como definições explícitas essencialistas.

Quando Weitz assume que as semelhanças de família nos bastam como critérios de reconhecimento está a considerar necessário algo que é apenas contingente. Isto é, do facto de até um certo momento as semelhanças de família bastarem para distinguir a arte do que não é arte não se segue que sempre assim seja. Aliás, como vimos, muitas obras de arte contemporâneas são objectos que em nada se distinguem de objectos comuns que não são arte.

Por fim, resta acrescentar que o argumento de que a arte não pode ser definida porque é um conceito aberto é igualmente insatisfatório. Não o seria se Weitz quisesse dizer apenas que a extensão de «obra de arte» pode ser alargada indefinidamente. Mas não é isto que acontece. Weitz assume que estabelecer a intensão do termo impossibilita o alargamento da sua extensão. Ora, tal parece falso, sobretudo quando pensamos que podemos definir intensionalmente «cadeira» ou «homem» sem que necessariamente as cadeiras ou os homens tenham de ser todos iguais.

Weitz defende que a criatividade que dá origem à arte é imponderável e o mesmo acontece com os seus frutos. Mas há um equívoco subjacente à conclusão de que, por isso, a arte não pode ser definida. Em primeiro lugar, poderemos definir a criatividade sem que tenhamos de indicar todas as coisas que resultam dela. E depois, é pelo menos logicamente possível que exista um denominador comum às obras criativas sem que ele tenha de dizer directamente respeito ao que as torna criativas. Poderemos ter muita literatura criativa, e aceitar que surgem constantemente novas obras literárias, fruto da criatividade humana, mas o que as torna literatura não depende em nada de serem ou não criativas, até porque, como todos sabemos, há obras literárias que não o são. Em suma, mesmo que admitamos que todas as obras de arte são fruto da criatividade e que esta não pode ser definida – admissões estas difíceis de fazer – nada nos obriga a aceitar que não existe uma essência da arte, uma intensão do termo «obra de arte» passível de ser identificada.

Embora a tese da indefinibilidade da arte proposta por Weitz tenha uma defesa extremamente precária, tal não nos autoriza a concluir que a crítica por si feita às teorias essencialistas clássicas caia por terra. Como vimos, existe alguma justiça na abordagem que Weitz faz às mesmas. No entanto, também não é a tese da indefinibilidade da arte que fecha a questão de saber qual é a sua natureza e, por isso, devemos progredir na busca de uma resposta mais satisfatória.

II. Teorias relacionais contemporâneas

«A filosofia começa quando as pessoas envolvidas nas práticas relevantes se tornam conscientes de si – quando começam a pensar acerca do que estão a fazer ou acerca do que realmente estão a falar.»

Carroll, *Philosophy of Art*, p. 3

1. Um novo rumo para o debate

A questão da natureza da arte tomou uma nova direcção quando as fraquezas da teoria da indefinibilidade começaram a ser reveladas. Dado que se tornou claro que Weitz apresentava premissas falsas ou pelo menos disputáveis para defender a tese de que a arte não pode ser definida, muitos deixaram de se sentir comprometidos com ela. Paralelamente, Mandelbaum apontava um novo rumo para a procura de definições essencialistas, afirmando que Weitz não refuta a possibilidade de serem encontradas propriedades relacionais comuns a todas as obras de arte. Embora Mandelbaum não tenha apresentado qualquer proposta de definição, sugeriu que fosse usado um método diferente do de olhar e ver, pois se algo de essencial existe nas obras de arte, não serão certamente qualidades perceptivas.

Assim, encontramos na filosofia da arte a partir da segunda metade do século XX teorias que discutem a natureza da arte, salientando propriedades não perceptivas, como o carácter institucional das mesmas, a intencionalidade do artista ou o funcionamento simbólico. Para além disto, as novas teorias são predominantemente processualistas e não já funcionalistas. Uma definição funcionalista evidencia a função ou funções desempenhadas pela arte que a distinguem de outras actividades humanas. Encontrámos definições funcionalistas nas propostas de Bell e Collingwood. Bell afirma que são obras de arte todas aquelas coisas que produzem emoção estética através da forma significativa. Collingwood deixa adivinhar que a função das obras de arte é a de expressar e clarificar as emoções peculiares que oprimem o artista. As definições processualistas surgem da

crença de que o que define a arte é um conjunto de regras e procedimentos segundo os quais esta é criada. De acordo com esta perspectiva, a essência da arte depende não daquilo que ela produz mas do modo como é produzida. Como veremos, a teoria Institucional de Dickie e a teoria Histórica de Levinson apresentam definições processualistas que são simultaneamente essencialistas.²⁷

Neste capítulo ocupar-nos-emos de três teorias contemporâneas que alimentam ainda hoje o debate acerca da natureza da arte: a teoria Institucional de Dickie, a teoria Histórica de Levinson e, por fim, a teoria Narrativa de Carroll. O carácter relacional destas teorias advém do facto de procuraram explicitar a natureza da arte em termos de propriedades não exibidas, como a relação com uma instituição ou com a história da arte. Todas têm estreitas relações e semelhanças significativas com a proposta de Danto que discutiremos nos capítulos seguintes.

2. A teoria Institucional de Dickie

2.1. As duas versões da proposta Institucional

A teoria Institucional de Dickie é uma das mais comentadas na filosofia da arte contemporânea. Existem dela duas versões, resultado de uma minuciosa apreciação da primeira versão pelos críticos e da vontade de Dickie de suprimir as fraquezas da teoria. Embora Dickie tenha abandonado a primeira versão, ela é ainda hoje a mais conhecida e discutida. Dedicar-nos-emos de seguida a ambas as versões, atendendo sempre ao facto de ambas se apresentarem como propostas para definir explícita e essencialmente a arte.

No capítulo «The Institutional Theory of Art», de Dickie (1997), este recupera os aspectos centrais de ambas as versões da teoria Institucional, anunciando que com ela coloca as obras de arte num contexto de relações mais vasto do que aquele que habitualmente é postulado pelas teorias clássicas. Na primeira versão surge a definição de arte que ainda hoje mais se identifica com a teoria Institucional.²⁸

²⁷ Encontramos a distinção entre estes dois tipos de definições em Davies (1991: pp 1-2, cap. 2) e também em Carroll (1999: p. 228).

²⁸ Por falta do original do texto de Dickie «O que é a Arte?», publicado inicialmente em Lars Aagaard-Mogensen (org.) (1976), *Culture and Art: An Antology*, Humanities Press, Atlantic

«Uma obra de arte no sentido classificativo é (1) um artefacto (2) a um conjunto de cujas características foi atribuído o estatuto de candidato para apreciação por uma ou mais pessoas, que actuam em nome de determinada instituição social (o mundo da arte).» (Dickie, 1976, p.105)

A definição apresenta explicitamente duas condições que são separadamente necessárias e conjuntamente suficientes para que algo possa ser classificado como uma obra de arte. Antes de mais, uma obra de arte é um artefacto. Um artefacto é um objecto feito pelo homem, que pode ou não ser físico, pode ou não envolver o uso de técnicas. Um poema não é um objecto físico, mas é um artefacto porque é um produto da actividade humana. Para haver artefactualidade artística tem de existir da parte de alguém, normalmente do artista, alguma manipulação da matéria. Assim, também as instalações e as danças improvisadas cumprem a condição da artefactualidade. Mais problemática é a inclusão dos *readymades* na classe dos artefactos, uma vez que neles nada se altera quando o artista lhes confere o estatuto de candidato para apreciação. Na primeira versão da teoria, Dickie sugere que a artefactualidade destes lhes é conferida quando o artista os retira do seu contexto habitual ou mesmo quando propõe que um novo olhar seja lançado sobre eles.²⁹ Duchamp fornece exemplos destes dois tipos de atribuição de artefactualidade. Quando transformou um urinol na *Fonte*, retirou do contexto habitual um objecto que já era um artefacto e atribuiu-lhe uma segunda artefactualidade, a artefactualidade artística. Quando apontou como obra de arte o Edifício Woolworth limitou-se a sugerir uma nova perspectiva sobre um artefacto existente, mas mais uma vez este ganhou uma segunda artefactualidade decorrente do acto de ser proposto como candidato para apreciação. Como veremos, na segunda versão Dickie modifica ligeiramente a perspectiva sobre estes casos.

Highlands, NJ, a tradução para português incluída em D'Orey, C. (org.) (2007), *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*, Lisboa, Dinalivro, servir-me-á de referência para a exposição da primeira versão da teoria. Em Dickie (1997), «The Institutional Theory of Art», são expostas as duas versões da teoria Institucional; será também com base nesta exposição que discutirei a teoria Institucional.

²⁹ «Os objectos naturais que se tornam obras de arte no sentido classificativo são artefactualizados sem o uso de ferramentas – a artefactualidade é conferida ao objecto, em vez de resultar da sua transformação. Isto significa que os objectos naturais que se tornam obras de arte adquirem a sua artefactualidade ao mesmo tempo que se lhes é atribuído o estatuto de candidatos para apreciação, embora o acto que lhes confere a artefactualidade não seja o mesmo que lhes atribui o estatuto de candidatos a apreciação.» (Dickie, 1976, p. 114)

A segunda condição é mais complexa e merece um esclarecimento mais demorado. Recordemos que um artefacto só se torna uma obra de arte se lhe for conferido o estatuto de candidato para apreciação por alguém que age em nome de uma certa instituição (o mundo da arte). Mas o que é um candidato para apreciação? E o que significa afirmar que lhe é conferido um estatuto? Quem poderá agir em nome do mundo da arte? Em que sentido poderá o mundo da arte ser considerado uma instituição?

Os artefactos são entidades públicas cujas propriedades podem ser simultaneamente percebidas sensorialmente e valorizadas como dignas de contemplação. Ora, ser um candidato para apreciação é exactamente estar na situação de ser exposto publicamente e ser passível de admiração por parte de um auditório, mesmo que este auditório se resuma ao próprio artista.³⁰ Fica assim salvaguardada a possibilidade de serem obras de arte artefactos que nunca foram expostos ou apresentados pelos seus criadores. A apreciação estética não difere, todavia, de outras apreciações não estéticas: limita-se a ser a valorização de aspectos particulares dos objectos, que, no caso da apreciação estética, são as obras de arte. Não há, segundo Dickie, nenhum tipo especial de apreciação a que se possa chamar apreciação estética, a não ser pelo facto de algumas apreciações se debruçarem sobre obras de arte.

«Pode haver quem pressuponha que a definição se refere a um tipo especial de apreciação estética. Ora, não há nenhuma razão para se pensar que existe um tipo especial de consciência, atenção ou percepção estéticas. Do mesmo modo, julgo que não existe qualquer razão para se pensar que há um tipo especial de apreciação *estética*. Nesta definição, «apreciação» significa apenas qualquer coisa como: «ao experimentar as qualidades de uma coisa, consideramo-las meritórias ou valiosas», e este sentido aplica-se de forma bastante geral, quer dentro, quer fora do domínio da arte. O único sentido em que existe uma diferença entre a apreciação da arte e a apreciação da não arte é que essas apreciações têm *objectos* diferentes. É a estrutura institucional em que se integra o objecto artístico, e não a existência de tipos diferentes de apreciação, que permite distinguir a apreciação da arte da apreciação da não arte.» (Dickie, 1976, pp. 110-111)

³⁰ «In fact, many works of art are never seen by anyone but the persons who create them, but they are still works of art. » (Dickie, 1997, p. 84)

E, como é óbvio, nem todos os aspectos da obra são efectivamente propostos para apreciação: a parte de trás de uma pintura ou uma mancha numa partitura fazem parte do objecto físico, mas não da obra de arte. Por isso mesmo a definição se refere a um conjunto de características do artefacto a que é conferido o estatuto de candidato para apreciação. Dickie acredita que todos os objectos têm qualidades apreciáveis, mesmo os objectos mais simples, como envelopes brancos baratos, garfos de plástico e pioneses vulgares. Em resposta a uma objecção de Ted Cohen, afirma que se se fizer um esforço de atenção, poderemos encontrar neles aspectos dignos de atenção que os tornam apreciáveis. Tal como a fotografia os salienta, poderemos forçar o olhar a destacá-los. Assim, mesmo um urinol ou uma pá de neve têm um potencial de apreciação que faz com que possam ser candidatos para apreciação.

Para além disto, há que notar que todas as obras de arte são candidatos para apreciação, mas nem todas são efectivamente apreciadas da mesma forma: só as obras de arte *boas* são amplamente admiradas e valorizadas. O facto de um artefacto possuir um potencial de apreciação não significa que seja apreciado ou valorizado. Aliás, propor um artefacto para apreciação é de algum modo um risco, porque este pode nunca ser apreciado, manchando de certa forma a credibilidade institucional do proponente. Nem todas as obras de arte são obras com valor, apesar de possuírem um valor mínimo potencial. Embora deixe por explicar o que faz uma obra ser mais ou menos apreciada, e por que razão a apreciação artística tem valor, embora não formule neste contexto qualquer teoria do valor, Dickie acomoda assim o facto de não podermos prescindir das noções de boa e má arte.³¹

De acordo com a segunda condição, ao artefacto que é arte é conferido um estatuto especial, o de candidato para apreciação. Uma atribuição de estatuto é um processo que decorre sempre num contexto social em que as mais diversas entidades podem mudar de lugar social. O novo lugar social traz habitualmente direitos e deveres que não existiam no lugar anteriormente ocupado. É o que

³¹ As teorias que apresentam definições processuais não estão tão comprometidas com considerações acerca do valor como as teorias funcionalistas, das quais se extrai facilmente uma teoria do valor. Que faz com que o processo seja algo com valor? Em nome de quê se justifica a continuação de uma tal produção? Dado que o que define a arte à luz das primeiras é o processo de criação e este é sempre o mesmo em qualquer criação artística, não se vê como retirar daqui quaisquer normas de valoração das obras de arte, sem acrescentar qualificações à teoria.

acontece quando um homem e uma mulher adquirem o estatuto de casados, ou quando alguém ascende a presidente de uma colectividade, por exemplo. Em ambos os casos existe uma mudança de posição social, associada a novas tarefas ou funções (o papel social) e a novas regalias sociais. Ora, quando um artefacto adquire o estatuto de candidato para apreciação, também ele é alvo de um processo análogo, na medida em que é, de certa forma, retirado da classe dos meros objectos comuns, passando a fazer parte de um outro mundo – de um mundo de objectos transfigurados, dirá Danto – em que passa a ser visto como passível de apreciação, digno de uma atenção que antes não merecia. As suas propriedades são como que iluminadas pela mão daquele que lhe atribui o estatuto.³²

A atribuição de estatuto de candidato para apreciação não é algo que surja com a arte contemporânea – até porque, se o fosse, não poderia ser apresentada como uma propriedade necessária de toda a arte possível –, mas sim um traço que sempre marcou a produção artística. Mesmo antes do século XX, quando um pintor apresentava o seu quadro ou um escultor expunha a sua obra, conferiam aos respectivos artefactos o estatuto de candidato para apreciação. Neste sentido, se a arte contemporânea trouxe alguma novidade foi apenas a de atribuir o estatuto a artefactos que não eram habituais candidatos para apreciação, como urinóis, pás de neve, cabides, caixas, pedaços de madeira, tubos de aço, etc. Esta particularidade da arte contemporânea fez com que os filósofos da arte se tornassem mais atentos a uma propriedade que as obras de arte sempre tiveram, mas que só então se tornou explícita.

E sempre, tal como agora, a atribuição do estatuto pôde ser reconhecida através de vários sinais, como a presença do objecto na parede de um museu, a sua inclusão numa exposição e até mesmo a atribuição de um título, entre outros. Tal como acontece com uma pessoa casada ou com um juiz, pode não ser possível identificar uma obra de arte apenas através do olhar, mas existem indicadores que podem dar algum contributo para o reconhecimento do estatuto. No caso das pessoas casadas as alianças desempenham este papel, no caso dos juízes servem de indicadores um certo tipo de roupa ou a posição que ocupam numa sala de tribunal.

³² O carácter processual da proposta de Dickie evidencia-se no facto de definir a arte como o resultado de um processo institucional.

Quanto às obras de arte, estas podem ser identificadas pelo facto de serem incluídas num espectáculo, num festival, etc. E, analogamente a outros casos, também podem ocorrer erros no reconhecimento do estatuto de candidato para apreciação: poderemos, por exemplo, pensar que uma cadeira faz parte de uma exposição quando ela não passa da cadeira do segurança, ou o contrário.

Habitualmente são os artistas os responsáveis pela atribuição do estatuto de candidato para apreciação. Na esmagadora maioria dos casos, as obras de arte são apresentadas pelos artistas que ou as produzem ou as reposicionam. Excepcionalmente, podem ser os directores de museus, os galeristas ou até os críticos a propor um artefacto para apreciação. Seja como for, não devemos pensar que qualquer pessoa pode agir em nome da instituição «mundo da arte», uma vez que só aqueles que têm consciência de si próprios como membros podem atribuir o estatuto referido. Assim sendo, compreende-se porque não será arte um desenho que uma criança deixa na parede de um museu, ou uma pintura feita por um chimpanzé. A criança fez o desenho mas não pode transformá-lo em obra de arte. A origem do artefacto nem sempre coincide, portanto, com a génese da obra de arte. Na verdade, não há nada de intrínseco ao desenho ou à pintura que inviabilize a apreciação – em si todos os objectos são apreciáveis. Todavia, uma vez que não possuem consciência de si como membros do mundo da arte, nenhum artefacto que seja proposto por si poderá ser considerado uma obra de arte.³³ Tal como o presidente e o casal só podem auferir dos respectivos estatutos se estes foram conferidos por alguém que tenha poder para tal, também os artefactos só se tornam obras de arte se quem lhes conferir o estatuto tiver autoridade para o fazer. E esta autoridade resulta dos seus conhecimentos, experiências e da compreensão que possuem da história e do mundo da arte. A teoria revela-se assim bastante inclusiva, uma vez que, através de processos sociais adequados, qualquer um poderá vir a fazer parte da instituição que é o mundo da arte.

³³ Dickie profere uma afirmação algo inquietante quando diz: «Acrescente-se que todas as pessoas que se considerem membros do mundo da arte são, por esse facto, membros desse mundo.» (Dickie, 1976, p.107) Sugere que nada para além de uma auto-inclusão é necessário para se fazer parte do mundo da arte. Dispensa assim quaisquer conhecimentos da história da arte ou do funcionamento específico dos diversos tipos de arte. Não é esta, todavia, a perspectiva dominante na teoria sobre o que torna alguém um membro do mundo da arte.

Note-se que a teoria Institucional resolve assim o problema dos objectos indiscerníveis deixado em aberto pela teoria da indefinibilidade. Como vimos, Weitz, apelando ao método das semelhanças de família, não consegue dar conta da diferença entre objectos que são arte, como a pá de neve de *Em Antecipação do Braço Partido*, e outros exactamente iguais que não são arte. À luz da teoria Institucional, torna-se claro que Duchamp, enquanto membro do mundo da arte, pode conferir o estatuto de candidato para apreciação a um urinol ou a uma pá de neve, mas os mesmos objectos ou outros idênticos não sofreriam qualquer alteração de posição se manipulados ou propostos por quem não mantivesse qualquer relação com o mundo da arte, como um canalizador ou um vendedor de pás de neve.

O mundo da arte é, portanto, a instituição à luz da qual surgem as obras de arte. Embora seja apresentado por Dickie como uma instituição informal, o mundo da arte, como qualquer outra instituição, associa um conjunto de pessoas, práticas estabelecidas e conhecimentos partilhados e corporiza relações sociais.³⁴ Assemelha-se por isso a outras instituições como a Igreja Católica ou o Sport Lisboa e Benfica. Todavia, tem regras menos rígidas e uma estrutura menos definida. É composto por subsistemas, cada um com regras específicas e práticas assentes, como o teatro, a pintura, a literatura, etc. Os seus membros desempenham papéis diferenciados e complementares, como o de artista, crítico, director artístico, galerista, etc. O mundo da arte, como realidade social que é, relaciona aqueles que agem em seu nome com auditórios capazes de compreender actos públicos como a atribuição de estatutos. A ocorrência de obras de arte depende pois desta teia intrincada de relações e regras: o artista manipula um objecto e apresenta-o a alguém que lhe reconhece um poder peculiar, o de sugerir a apreciação; o auditório aceita a sua capacidade enquanto apreciador e compreende que sem ela não existiria obra de arte, porque nada seria contemplado. Ora, a esta luz, a obra de arte surge na confluência de uma relação

³⁴ Por vezes Dickie define o mundo da arte como um conjunto de práticas e por vezes apresenta-o como um conjunto de pessoas que desempenham papéis complementares: «Quando chamo instituição ao mundo da arte, estou a querer dizer que se trata de uma prática estabelecida, e não de uma sociedade ou corporação estabelecida.» (Dickie, 1976, p. 103); «O núcleo fundamental do mundo da arte é um conjunto vagamente organizado, mas nem por isso desligado, de pessoas, que inclui artistas (pintores, escritores, compositores), produtores, directores de museus, visitantes de museus, espectadores de teatro, jornalistas, críticos de todos os tipos de publicações, historiadores da arte, teóricos da arte, filósofos da arte e outros.» (Dickie, 1976, pp. 106-107) A definição que surge na segunda versão será posteriormente apresentada neste estudo.

tripartida entre o artefacto, o mundo da arte (os seus membros particulares) e o auditório.³⁵ A obra de arte é, assim, um produto social que não exhibe a sua essência. Tal como sugeria Mandelbaum, esta não se encontra nos aspectos perceptivos, mas sim em propriedades relacionais não manifestas.

A teoria Institucional resolve assim uma alegada incompatibilidade sugerida por Weitz entre as definições essencialistas e a criatividade artística. Se a teoria estiver correcta, se as condições acima indicadas forem, de facto, suficientes e necessárias para algo ser arte, teremos então uma definição que capta a essência da arte e permite simultaneamente que tudo de novo surja no futuro da arte. Aquilo que os artistas propõem como candidato para apreciação poderá ser muito diferente das obras de arte até hoje conhecidas, como aliás já aconteceu no passado. Nenhum estilo ou tendência fica inviabilizado ou banido da história da arte.

A segunda versão da teoria Institucional foi o resultado de um esforço para manter viável a proposta Institucional, escapando às principais objecções apresentadas à primeira versão. A mais significativa aponta o facto de o mundo da arte não ser exactamente uma instituição. As instituições são organizações, geralmente formais, em que o desempenho de papéis é regulado por regras e condições específicas. Ou seja, quem desempenha o papel de bispo ou professor, por exemplo, tem de possuir conhecimentos específicos, estar credenciado para tal e, habitualmente, ser sujeito a um processo formal que o coloca no lugar, como um concurso ou uma nomeação. A autoridade do bispo ou do professor, quando atribuem um estatuto a algo em função do seu papel social, advém exactamente de satisfazerem estas condições e se tal não acontecer ela poderá mesmo ser contestada. Ora, tal não acontece com o artista que atribui a um qualquer artefacto o estatuto de candidato para apreciação: mesmo que tenha conhecimentos específicos de arte, o artista não tem de ter qualquer credencial que o habilite a exercer a função de artista; de facto, não é a frequência de estudos de arte que garante a alguém o

³⁵ Dickie chama «grupo de apresentação» ao conjunto daqueles que desempenham os papéis centrais no mundo da arte: «Este núcleo essencial consiste nos artistas que criam as obras, nos «apresentadores» que as apresentam a nos «assistentes» que as apreciam. Este núcleo mínimo pode ser chamado «o grupo de apresentação», pois consiste em artistas cuja actividade é necessária para que alguma coisa seja apresentada, nos apresentadores (actores, directores de cena, etc.), e no público, cuja presença e cooperação são necessárias para que algo possam ser apresentado.» (Dickie, 1976, p. 107)

estatuto de artista e muitos artistas com estatuto não tiveram qualquer formação académica. Para além disso, não há qualquer processo formal ou oficial que permita a alguém tornar-se um artista, como acontece com os professores e os bispos. Aliás, no mundo da arte parece que qualquer um pode apropriar-se dos papéis sociais – como o de crítico, realizador, galerista, etc. – sem que nada de institucional se passe. Note-se ainda que ser candidato a um qualquer estatuto no contexto das instituições é também bastante diferente de ser candidato para apreciação. Só podem ser efectivamente candidatos aqueles que cumprem certas condições de candidatura, que variam de acordo com a especificidade do papel a desempenhar. Por exemplo, só pode ser candidato a Presidente da República portuguesa quem tiver mais de 35 anos, for português, etc. Todavia, nada de semelhante existe no que toca aos candidatos para apreciação, uma vez que todo e qualquer artefacto pode sê-lo sem que tenha de cumprir qualquer condição. A objecção vai ainda mais longe quando acentua a informalidade das práticas do mundo da arte. Num contexto institucional, quando a um candidato é atribuído um certo estatuto, tal acontece de acordo com regras estabelecidas. Ora, não existem regras análogas para que um artefacto adquira o estatuto de candidato para apreciação, e por isso essa nomeação não parece ser institucional.

A analogia entre a instituição «mundo da arte» e outras instituições sociais parece, pois, ter importantes fragilidades, que põem em causa a credibilidade da teoria, ou pelo menos da sua primeira versão. De forma a diminuí-las, e reconhecendo a justiça de algumas críticas, Dickie formulou em *The Art Circle* a segunda versão da teoria, que também encontramos confrontada com a primeira em Dickie (1997).

A primeira diferença desta segunda versão surge na tese de que a artefactualidade é sempre produzida e não pode, em caso algum, ser conferida. Se aceitarmos que um artefacto surge quando a matéria é manipulada para um determinado fim, para cumprir uma função, compreenderemos que sempre que um artista usa um objecto que já existe também ele manipula esse objecto, usando-o como um meio para criar uma obra de arte. Assim, os artefactos que servem de matéria-prima para as obras de arte adquirem uma segunda artefactualidade com a

criação artística. Neste sentido, ao criar a *Fonte*, Duchamp produziu um segundo artefacto a partir de um urinol, que era já ele próprio um artefacto.

Reconhecendo que o mundo da arte é uma instituição deveras informal, que se resume a um conjunto de práticas e papéis vagamente estabelecidos, e em que não existem autoridades oficialmente determinadas, Dickie abandona as noções rígidas de «conferir estatuto» e «agir em nome de». Efectivamente, só pode legitimamente agir em nome de uma instituição quem está oficialmente creditado para tal, mas para que isso aconteça tem de existir uma instituição formal capaz de produzir e reconhecer a autoridade daqueles que agem em seu nome. Como tal não se verifica no mundo da arte, Dickie reformula a teoria:

«Aceitando a crítica de Beardsley, abandonei, pela sua formalidade, as noções de *conferência de estatuto* e *agir em nome de*, bem como aqueles aspectos da primeira versão que se relacionavam com estas noções. Ser uma obra de arte é um estatuto de facto, isto é, é a ocupação de uma posição dentro da actividade humana do mundo da arte. Ser uma obra de arte não envolve, contudo, um estatuto que é conferido, mas antes um estatuto que é conseguido como resultado de se criar um artefacto dentro ou em confronto com o enquadramento do mundo da arte.» (Dickie, 1997, p.88)³⁶

Tal como na primeira versão, o público e o artista são apresentados por Dickie como parte do núcleo essencial do mundo da arte – o grupo de apresentação.³⁷ Todavia, parece agora vislumbrar uma maior complexidade no desempenho destes papéis do que anteriormente. Dickie afirma então que o desempenho do papel de artista envolve dois aspectos: em primeiro lugar, a consciência de que o que é criado para apresentação é arte: em segundo lugar, o domínio de técnicas para criar arte de um certo tipo. Já o público, para além de ter a consciência de que o que lhe é

³⁶ «Accepting Beardsley criticism, I have abandoned as too formal the notions of *status conferral* and *acting on behalf of* as well as those aspects of the earlier version that connect up with these notions. Being a work of art is a status all right, that is, it is the occupying of a position within the human activity of the art world. Being a work of art does not, however, involve a status that is conferred but is rather a status that is achieved as the result of creating an artifact within or against the background of the art world. » (Dickie, 1997, p. 88)

³⁷ Na primeira versão Dickie incluí um terceiro tipo de pessoas no grupo de apresentação, aqueles a que chamou «apresentadores». Veja-se a nota 36 deste estudo.

apresentado é arte, terá de ter também sensibilidade e algumas capacidades que lhe permitam compreender a especificidade do tipo de arte que lhe é apresentado.³⁸

Uma nova noção de mundo da arte emerge desta visão, agora mais rica, do papel dos elementos envolvidos na criação artística. O mundo da arte é, à luz desta segunda versão, uma comunidade de papéis interdependentes, que tem o seu núcleo nos artistas e no seu público. É um enquadramento para a apresentação de obras de arte pelos artistas aos seus públicos, composto por subsistemas, como o teatro, a pintura, a literatura, etc. Os seus membros partilham não só a consciência de pertencer a esta teia de relações que perpetua um certo tipo de práticas, como também um conjunto de regras pelas quais a prática se rege. Destas fazem parte as regras gerais da criação artística – a saber, a regra de que para criar arte é preciso produzir um artefacto e a de que este, para ser efectivamente uma obra de arte, tem de ser apresentado a um público do mundo da arte –, bem como regras para a produção de tipos de arte particulares, regras convencionais para a apresentação das obras de arte, etc. É por conhecerem estas regras que os artistas fazem um soneto com uma certa métrica ou uma ópera com uma certa conjugação de música e representação. E é também por ter consciência delas que o público não agride os actores que em palco representam crimes e não aplaude entre os andamentos de uma sinfonia em execução.

Depois do abandono das noções de «conferência de estatuto» e de «agir em nome de», e de uma reconsideração do que é ser artista e público no mundo da arte, era de esperar que Dickie repensasse também a definição de obra de arte:

«Uma obra de arte é um artefacto de um certo tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte.» (Dickie, 1997, p.92)³⁹

Apesar dos seus esforços e do significativo distanciamento em relação à proposta inicial, a definição agora apresentada por Dickie não está isenta que

³⁸ «The role of the artist has two central aspects: first, a general aspect characteristic of all artists, namely, the awareness that what is created for presentation is art, and, second, the ability to use one or more of a wide variety of art techniques that enable one to create art of a particular kind. Likewise, the role of a public has two central aspects: first, a general aspect characteristic of all publics, namely, the awareness that what is presented to it is art and, second, the abilities and sensitivities which enable one to perceive and understand the particular kind of art with which one is presented. » (Dickie, 1997, pp. 89.90)

³⁹ «A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an art world public. » (Dickie, 1997, p. 92)

problemas. Antes de mais, nota-se uma certa ambiguidade quando faz referência a «um artefacto de um *certo* tipo». Qual a especificidade dos artefactos que são arte é algo que Dickie não esclarece. Para além disso, o termo «obra de arte» é definido com recurso aos conceitos de público de arte e mundo da arte que dependem eles próprios do conceito de arte. Reparos como estes constituem algumas das mais conhecidas objecções à teoria Institucional.

2.2. Objecções à teoria Institucional

Uma das principais objecções à teoria Institucional é precisamente a de que existe uma circularidade entre os seus termos, tanto na primeira como na segunda versão. Em ambos os casos Dickie define a arte em função do mundo da arte e o mundo da arte em termos da produção artística. Na última versão, podemos compreender a circularidade apontada se verificarmos que uma obra de arte é um artefacto feito para ser apresentado a um público específico e que este público adquire a sua especificidade do facto de estar preparado para receber de uma certa forma os artefactos que são arte. Dickie assume a circularidade de ambas as versões, mas não a entende como um problema e muito menos como um vício que faça perigar a teoria. Para apoiar esta tese, afirma que a circularidade só é um problema quando é viciosa ou não informativa. Ora, Dickie acredita ter adiantado explicações variadas e ricas que elucidam os termos envolvidos e evitam uma dependência mútua excessiva. A complementaridade dos conceitos decorre do facto de se tratar de conceitos institucionais e estes, afirma, definem-se sempre de forma circular.⁴⁰ Como tal, a circularidade, embora inevitável, não é um problema.

Carroll (1999) refuta esta contra-objecção declarando que a teoria não é informativa. Apelando à definição de arte patente na segunda versão, resume a teoria à tese de que os artistas apresentam artefactos a públicos preparados para os compreender. A arte envolve, assim, uma relação social entre pessoas que se entendem. Mas não é exactamente isso que acontece com *todas* as relações sociais? Quando alguém conta uma piada ou saúda alguém, espera do outro um certo tipo

⁴⁰ «Suspeito de que o «problema» da circularidade surgirá frequentemente, ou mesmo sempre, quando se lida com conceitos institucionais.» (Dickie, 1976, p.113)

de entendimento que resulta do processo normal de socialização. Neste sentido, Dickie não nos diz nada que não saibamos acerca da relação social que é a produção artística. A teoria apresenta apenas o óbvio e, por isso, pode ser considerada como viciosamente circular.

Carroll acrescenta que podemos conceder a Dickie que a arte envolve relações sociais, mas não que essa relação seja institucional. As relações sociais só se desenrolam num contexto institucional quando são estabelecidas regras precisas de convivência, delineadas hierarquias de poder, estruturados papéis bem determinados, encontradas convenções, etc. Ora, conclui, como nada disto se verifica no chamado «mundo da arte», a relação de apresentação entre os artistas e os seus públicos não pode ser definida como institucional, mas apenas como social.

Uma objecção mais comum é a de que nem sempre a criação artística precisa do enquadramento de um mundo da arte. Se aceitarmos que a chamada arte primitiva é efectivamente arte quando é criada, e sabendo que não existe no contexto da sua produção nada que se assemelhe a uma instituição artística ou a um mundo da arte, poderemos encontrar nela um contra-exemplo à teoria, mesmo à segunda versão, uma vez que não temos garantias de que existisse um público que pudesse compreender os artefactos criados. Se a sua função era, em muitos casos, mágica, como se pensa, então esta não se destinava a ser apreciada por outras pessoas, mas pelos deuses, e estes não correspondem exactamente à descrição de um público de arte.

Uma objecção à teoria institucional atribuída a Wollheim e apresentada em Levinson (1989) refere o facto de nesta não se explicar quais as razões que levam um artista a propor um e não outro objecto para apreciação. Se tudo é apreciável e possui pelo menos um valor mínimo potencial, o que faz um artista eleger um certo artefacto em detrimento de outros? Certamente que a resposta mais imediata seria dizer que alguns têm uma maior potencialidade de apreciação do que outros. Mas, se esse é o caso, o que explica essa potencialidade? Note-se que Dickie não poderia responder que alguns têm propriedades intrínsecas que favorecem a apreciação, porque dessa maneira estaria a dar razão ao Formalismo. Mas, seja qual for a resposta, indicar razões para explicar a preferência dos artistas abre caminho para

objectar que a arte se define, então, em função destas, e não em função do acto de apresentação institucional.

Por fim, há a referir que Dickie deixa por explicar o que acontece exactamente ao objecto quando este se transforma numa obra de arte. Adquirir um estatuto e ser alvo de atenção não parece esgotar todas as alterações sofridas pelo artefacto. Ele passa a ser, por exemplo, interpretável, parte de uma história da arte, etc. A obra pode até tornar-se arte através da apresentação institucional, mas tal não explica a sua natureza *enquanto* obra de arte. Dickie pode ter salientado correctamente a origem mais comum das obras de arte, a sua génese habitual, mas deixou escapar a sua natureza, aquilo que elas *são* a partir do momento em que se tornam obras de arte. A pergunta pela natureza da arte não obteve, portanto, resposta, uma vez que Dickie se limitou a responder à questão da origem. Ficou por dar uma resposta com carácter ontológico, uma definição essencialista correcta, que capte aquilo que é peculiar da arte e só dela.

3. A teoria Histórica de Levinson

3.1. O carácter retrospectivo da arte

A capacidade de resposta da teoria Institucional ao problema da natureza da arte suscitou a muitos dúvidas suficientemente fortes para a rejeitar, e desta rejeição surgiram algumas propostas alternativas, entre as quais se encontra a teoria Histórica de Levinson.⁴¹ À semelhança da teoria Institucional, a proposta Histórica contém uma definição real, que é simultaneamente processualista e relacional. Na senda de Mandelbaum, Levinson defende que a natureza da arte reside em propriedades não manifestas associadas ao modo como se processa a sua criação e que estas podem ser entendidas como separadamente necessárias e conjuntamente suficientes para haver arte em qualquer circunstância possível.

Como a designação da teoria deixa adivinhar, para Levinson a essência da arte reside no seu carácter histórico ou retrospectivo. Toda a arte é o resultado de

⁴¹ A teoria é apresentada em três artigos: «Defining Art Historically» de 1979, «Refining Art Historically» escrito em 1989, e «Extending Art Historically» de 1993. Usarei predominantemente os dois primeiros para apresentar a teoria neste estudo.

uma actividade humana que se relaciona com o seu passado através da intenção de um indivíduo, que pode ou não conhecer essa história. Todas as obras de arte se referem necessariamente ao seu passado e como tal é legítimo considerar que, mais do que uma sucessão de eventos, existe evolução na arte. A responsabilidade por essa evolução pode atribuir-se não a uma instituição, mas às intenções de indivíduos que pretendem que certos objectos sejam vistos como já o foram obras de arte do passado. A esta luz, consideremos, pois, uma das primeiras versões da definição histórica proposta pela teoria:

«(I) X é uma obra de arte = df X é um objecto acerca do qual uma pessoa ou pessoas, possuindo a propriedade apropriada sobre X, têm a intenção não-passageira de que este seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado de qualquer modo (ou modos) como foram ou são perspectivadas correctamente (ou padronizadamente) obras de arte anteriores.» (Levinson, 1979, p. 236)⁴²

Como podemos observar, Levinson pretende formular uma definição explícita composta por condições necessárias e suficientes. Se é ou não uma definição correcta é o que procuraremos compreender de seguida. Para tal é preciso explicitar os termos da definição.

A primeira condição é a do direito de propriedade. Segundo esta, o artista não pode transformar em arte objectos que não lhe pertençam ou em relação aos quais não esteja devidamente autorizado a agir pelos seus proprietários. A esta luz fica vedada ao artista a possibilidade de transformar em arte algo que, não sendo seu, apenas indica ou nomeia como tal. O exemplo paradigmático de uma tentativa de o fazer foi protagonizado por Duchamp em 1916, quando indicou como arte o Edifício Woolworth. Das suas notas figurava uma indicação para procurar uma inscrição para o Edifício, então o mais alto de Nova Iorque, como *readymade*. Contrariamente ao que diria Dickie, que aceitaria que o Edifício Woolworth

⁴² « (I) X is an art work = df X is an object which a person or persons, having the appropriate proprietary right over X, non-passingly intends for regard-as-a-work-of-art, i.e. regard in any way (or ways) in which prior art works are or were correctly (or standardly) regarded.» (Levinson, 1979, p. 236)

adquiriria o estatuto de obra da arte com a apresentação, Levinson afirma que este não pode chegar a ser arte, porque Duchamp não o possui nem está autorizado pelos seus proprietários a usá-lo como produto artístico. Pelas mesmas razões, os artistas não poderão transformar em arte paisagens, pessoas ou acontecimentos sob os quais não tenham qualquer direito de propriedade. Esta condição afasta a teoria Histórica tanto da proposta Institucional como de todas as outras que afirmam que tudo pode ser arte. Propõe também que se abandone uma visão caricatural do artista em que este surge dotado de um toque de Midas, capaz de transfigurar tudo o que a sua arbitrariedade artística seleccionar como arte.

A segunda condição é a existência de um certo tipo de intenção que relaciona a arte do presente com a arte do passado. A arte requer conhecimento que se adquire ao longo do processo de socialização. Mesmo que não possua quaisquer crenças verdadeiras acerca da história da arte, o artista é alguém que tem conhecimentos suficientes acerca dos objectos e dos auditórios para poder formar intenções acerca desses objectos que fazem referência àquilo que a arte já foi. Mas que relação intencional é essa? E em que sentido é usada a palavra «intenção»? Em primeiro lugar, notemos que, para Levinson, a expressão «tem intenção de» é usada em sentido lato, significando esta apenas «faz, apropria-se ou concebe com o propósito de».⁴³ Ter uma intenção, neste caso, é então ter um propósito ou uma finalidade em mente, e desenvolver uma acção para o atingir. Esta pode consistir em fazer, apropriar-se ou conceber algo. Depois, exige-se que a intenção não seja transitória, mas sim persistente ou estável. Impede-se assim que a arte seja fruto de caprichos passageiros ou de ímpetos momentâneos. Para criar arte o artista tem de ter propósitos firmes e duradouros em relação aos objectos que faz, concebe ou dos quais se apropria. Mas que propósitos são esses exactamente? Que pretende o artista quando cria, concebe ou se apropria destes objectos?

O criador de arte pretende que estes sejam perspectivados (vistos, abordados, considerados ou tratados) como obras de arte, ou mais especificamente,

⁴³ «First, there is the phrase ‘intends for’. This is to be understood as short for ‘makes, appropriates or conceives for the purpose of’, so as to comprehend fashioned, found and conceptual art. » (Levinson, 1979, p. 236)

sejam perspectivados como o foram correctamente as obras de arte do passado.⁴⁴ Mesmo que o artista não conheça a história da arte, mesmo que persistam disputas acerca da artisticidade de algumas obras, é um facto que *há* uma história da arte, que existiram e existem obras de arte. Ou seja, o termo «obra de arte» tem efectivamente uma extensão, composta pelo conjunto de todas as obras de arte que existiram até hoje. Podemos não saber o que faz parte dessa extensão nem de que modo foram perspectivadas ou vistas essas obras, mas é inegável que a arte tem uma história e que todas as obras de arte foram abordadas de alguma forma, a uma certa luz. Por exemplo, *O Nascimento de Vénus*, de Botticelli, é perspectivado como uma expressão de sensualidade, mas também como um símbolo do poder universal e a representação imaginativa de acontecimentos mitológicos. *A Forja de Vulcano*, de Velásquez, pode ser caracterizada como uma demonstração da perícia no desenho da anatomia humana, como manifestação da luminosidade possibilitada pela pintura a óleo, e também como representação da mitologia clássica. Levinson dá-nos vários exemplos de formas de abordar ou perspectivar as obras de arte: podemos atender à cor, dar atenção ao detalhe, reconhecer características estilísticas, identificar um enquadramento histórico, ser sensíveis à estrutura formal e aos efeitos expressivos, atender à capacidade representacional, etc.⁴⁵ Poderemos acrescentar ainda que, não raramente, as obras de arte foram vistas como objectos que proporcionam prazer, manifestações da beleza, meios de retratar a realidade, formas de relação com o divino, modos de desafiar as convenções, veículos para expressar as emoções e a criatividade humanas, elementos de luta ideológica, exemplos de uma certa corrente ou tendência artística, etc.

⁴⁴ No artigo de 1979, «Defining Art Historically», Levinson usa apenas o termo «regard» para se referir às formas de olhar para as obras de arte, mas em Levinson (1989) apresenta já alternativas ao termo como «approaches», «attitudes» e «treatments». Chega mesmo a esclarecer que «regard» deve ser entendido como sendo mais abrangente que «visão» ou «consideração», referindo-se até a modos mais activos de lidar com os objectos como «tomar», «tratar», «abordar», «comprometer-se com», etc. O seu sentido é tão lato, alerta-nos, que podemos considerar que se refere a todos os modos possíveis de interagir apropriadamente com as obras de arte. Sendo assim, usarei os termos «perspectiva», «visão», «abordagem» e «consideração» indiferentemente para me referir àquilo a que Levinson se refere usando muitas vezes apenas «regard».

⁴⁵ «Something closer to a comprehensive way of regard properly brought to bear on, say, almost any easel painting, would be this constellation: { with attention to color, with attention to painterly detail, with awareness of art historical background, with sensitivity to formal structure and expressive effect, with an eye to representational seeing, with willingness to view patiently and sustainedly, ... }.» (Levinson, 1989, p. 24)

Mas, tal como a definição torna explícito, só se transforma numa obra de arte um objecto que se pretenda que seja perspectivado como *correctamente* (ou padronizadamente) o foram as obras do passado. Mesmo antes de sabermos o que são perspectivas *correctas* das obras de arte, há que referir que outras, nomeadamente perspectivas comuns ou compensadoras, não podem ser tidas em conta por aqueles que legitimamente pretendem criar obras de arte. Um exemplo pode mostrar-nos porquê. Suponhamos que se descobre que, por algum motivo, as pinturas impressionistas contribuem significativamente para a cura de estados depressivos. Suponhamos ainda que surge um surto de depressões à escala global e que as pinturas impressionistas são massivamente usadas como terapia para a doença. Pode acontecer, nesse momento, que ver estas pinturas como terapia seja a perspectiva mais comum e mais compensadora sobre elas. Admitamos que na definição histórica de arte podemos substituir a palavra «correctamente» por «vulgarmente» ou «mais satisfatoriamente». Ficaríamos assim com a capacidade de identificar como arte tudo aquilo que fosse criado ou concebido por alguém de modo a ser perspectivado como vulgarmente ou mais satisfatoriamente o foram obras de arte do passado. Ora, como as pinturas impressionistas foram vulgarmente e mais satisfatoriamente vistas como terapia para a depressão, tudo aquilo acerca do qual exista a intenção de que seja perspectivado como terapia para a depressão será arte. Mas esta é, obviamente, uma conclusão inaceitável, porque não podemos aceitar que, sem mais, medicamentos e acompanhamentos psicológicos sejam arte.

Levinson admite que existe alguma dificuldade em explicitar claramente a noção de «perspectiva correcta das obras de arte», mas aponta alguns aspectos que são relevantes para a determinar:

«A noção de perspectiva correcta de uma obra de arte é difícil de formular, mas certamente são relevantes para ela as seguintes considerações: (1) como o artista *pretendia* que a sua obra fosse vista; (2) que forma de ver a obra é *mais* satisfatória; (3) os tipos de visão de que beneficiaram objectos *semelhantes*; (4) que forma de ver a obra é a melhor para realizar os *fins* (e.g. certos prazeres, disposições emocionais, estados de espírito) que o artista teve em vista em conexão com a apreciação; (5) que tipo de visão da obra contribui para a imagem mais satisfatória ou coerente do lugar da obra no *desenvolvimento* da arte.» (Levinson, 1979, p.248, nota 5)⁴⁶

⁴⁶ «The notion of correct regard for an art work is a difficult one to make out; but surely relevant to it are the following considerations: (1) how the artist *intended* his work to be regarded; (2) what

Assim, a perspectiva correcta depende de um conjunto de considerações que se prendem com a própria obra, as intenções do artista e a história da arte. De qualquer forma, para aceitar a definição histórica não precisamos saber com exactidão o que é uma perspectiva correcta nem quais foram as perspectivas correctas das obras de arte ao longo do tempo. Precisamos apenas de admitir que existem visões correctas das obras de arte do passado e que tudo o que se pretender que seja perspectivado dessa maneira será arte. Todavia, apesar de a definição não ficar comprometida com uma certa imprecisão da noção de perspectiva correcta, tal pode fragilizar a possibilidade de fazer identificações artísticas. Senão vejamos: se só é arte um objecto em relação ao qual um indivíduo tem a intenção de que seja perspectivado como correctamente o foram as obras do passado, e se o que é pretendido pelo artista para um objecto X for uma visão que não corresponde a quaisquer visões correctas das obras de arte do passado, então X não é arte. Ora, uma identificação correcta de algo como arte ou como não arte dependerá de conhecermos tanto as intenções do artista como as perspectivas correctas das obras do passado. Embora o carácter artístico dos objectos não dependa em nada daquilo que sabemos do artista ou da história da arte, a nossa possibilidade de discriminar aquilo que é arte daquilo que não o é está subordinada a esses conhecimentos.

Relativamente às perspectivas pretendidas pelos artistas, há ainda a acrescentar que Levinson não exclui totalmente o facto de estas formarem expectativas de recompensa quando elegem este ou aquele objecto. Respondendo a uma objecção que Wollheim dirigiu tanto a Dickie como a Levinson, e que já considerámos anteriormente, afirma que existem de facto razões para que os artistas relacionem certos objectos com a história da arte e não outros.⁴⁷ Como a produção artística não é irracional, é de esperar que, de entre as perspectivas correctas das muitas obras de arte que fazem parte da história, os artistas seleccionem aquelas que

manner of regarding the work is *most* rewarding; (3) the kinds of regards similar objects have enjoyed; (4) what way of regarding the work is optimum for realizing the *ends* (e.g. certain pleasures, moods, awarenesses) which the artist envisaged in connection with appreciation; (5) what way of regarding the work makes for the most satisfying or coherent picture of its place in the *development* of art.» (Levinson, 1979, p. 248, nota 5)

⁴⁷ Veja-se esta objecção na secção «Objecções à Teoria Institucional».

esperam que tenham melhores resultados, isto é, aquelas que produzem experiências mais satisfatórias. Quando pretende que um objecto seja visto como uma obra de arte, o artista não espera que o objecto seja abordado de um só ponto de vista, mas sim que seja considerado de forma completa, à luz de uma constelação de visões, entre as quais se encontram as experiências mais ou menos valiosas que este pode produzir. Note-se, todavia, que, como vimos, a perspectiva correcta não depende apenas do grau de satisfação que se consegue com a obra, mas também de outros factores, como a capacidade de integrar a obra na história da arte de forma coerente e as abordagens de que foram alvo obras semelhantes. Atendendo ao facto de que existem considerações valorativas na produção artística, Levinson introduz na definição histórica uma qualificação que procura exhibir a racionalidade das decisões artísticas. Afirma então que uma obra de arte é algo que se pretende seriamente que seja perspectivado-como-uma-obra-de arte, ou seja, como foram correctamente perspectivadas as obras do passado, obtendo-se uma experiência de algum valor.⁴⁸

Uma primeira leitura do texto da definição poderia levar-nos a pensar que bastaria que alguém tivesse a intenção de que algo fosse visto à luz de *uma* abordagem que as obras do passado tiveram para que tal se tornasse uma obra de arte. Ora, se assim fosse, a teoria ver-se-ia confrontada com sérias dificuldades. Vimos anteriormente que uma atenção peculiar à cor e ao detalhe, a procura do reconhecimento de características estilísticas e a tentativa de identificação de um enquadramento histórico são formas de abordagem das obras de arte. Sabemos também que muitas coisas, como mapas, catálogos de decoração e peças de vestuário, são criadas por indivíduos que pretendem que estas sejam perspectivadas com uma atenção peculiar à cor e ao detalhe. Tal bastará para que sejam arte? E o que dizer de uma construção encontrada numa escavação arqueológica? Também ela, à semelhança de muitas obras de arte, é alvo de esforços para determinar o seu enquadramento histórico e para identificar características estilísticas. Ora, não é o

⁴⁸ Para acomodar esta ideia Levinson introduz uma qualificação na teoria em Levinson (1989, p. 29), quando afirma: «An artwork is a thing (item, etc.) that has been seriously intended for regard-as-a-work-of-art, i.e., regard (treatment, etc.) in any way preexisting artworks are or were correctly regarded, *so that an experience of some value be thereby obtained.* »

facto de poderem ser vistas à luz de uma perspectiva isolada que correctamente se dirigiu a obras de arte do passado que torna estes artefactos obras de arte. Levinson afirma diversas vezes que só uma abordagem completa ou complexa pode ter este papel. Uma tal abordagem ou perspectiva deve incluir não um modo de olhar para as obras de arte, mas um agregado de modos de ver, uma visão global que inclua as várias formas de tratamento de que foram alvo obras de arte do passado. Por exemplo, a pintura abstracta deve ser vista simultaneamente com atenção à cor, sem procurar representações, como forma de expressão, como tentativa de expor a natureza da arte, como veículo para exhibir os meios próprios da pintura, etc. Ora, neste sentido, qualquer objecto sobre o qual exista a intenção de que seja visto à luz desta perspectiva complexa será muito certamente arte. Levinson deixa, contudo, por esclarecer dois aspectos relativos a estas perspectivas globais que são necessárias para haver arte. Em primeiro lugar, haveria que decidir se elas são uma espécie de «pacotes indivisíveis» ou se, pelo contrário, é possível ao artista pretender uma abordagem complexa formada por uma soma de perspectivas isoladas que foram surgindo aqui e ali na história da arte. A primeira hipótese não parece estar de acordo as crenças de Levinson, como veremos daqui a pouco. Mas, por outro lado, também a segunda possibilidade levanta algumas dúvidas, uma vez que ficamos sem saber quão completa tem de ser a abordagem pretendida para que possa dar origem a obras de arte.

A génese da obra de arte, à luz da teoria Histórica, é uma certa intenção formada por um indivíduo que estabelece uma ligação entre a arte por si criada e a arte do passado. Pelo que acabámos de ver, Levinson exclui a possibilidade de se estabelecer essa ligação em termos de semelhanças externas. Embora comece por negá-lo, admite que parte da relação depende de tanto umas como outras produzirem experiências semelhantes, mas salienta que a ligação *pretendida* pelo artista é que as novas obras de arte sejam perspectivadas como as obras do passado, esperando este que as experiências valiosas suscitadas pelas obras anteriores possam repetir-se no presente. Assim, aquilo que genuinamente a intenção relaciona são os modos como correctamente foram perspectivadas as obras da história da arte com os modos como devem ser vistas as obras agora criadas.

Ora, se nada acrescentássemos, poderíamos formar a convicção de que Levinson acredita ser impossível criar arte com um total desconhecimento da história da arte, e não é de todo assim. Levinson distingue três tipos de intenções que podem dar origem a obras de arte. Por um lado, o artista pode pretender que o objecto seja perspectivado à luz de uma visão complexa formada por abordagens artísticas, sem ter em conta o modo como foi vista qualquer obra, movimento ou tradição em concreto. Neste caso o criador não está consciente de relacionar a arte com a sua história porque a sua intenção se refere apenas a abordagens que só por acaso são artísticas. A este tipo de intenção ou modo de criar arte chama Levinson o modo transparente ou intrínseco, uma vez que o artista não tem em consideração as obras de arte, mas apenas as visões de que elas foram alvo. Este modo de criação explica o facto de podermos atribuir artisticidade a pinturas feitas por crianças ou até mesmo à arte tribal. Para além deste, existem dois outros tipos de intenção artística, ambos dependentes do conhecimento da história da arte que o artista possa ter. Um deles diz respeito à pretensão de que a nova obra seja perspectivada como genericamente o foram as obras de arte do passado, sem fazer, contudo, referência a quaisquer períodos, correntes ou obras em concreto. Esta é uma intenção consciente da arte, mas não específica. É com base neste tipo de intenção que podemos explicar a arte revolucionária. Levinson coloca duas hipóteses para compreender as intenções de um artista determinado em fazer obras de arte que rompam com a tradição. Por um lado, podemos acreditar que este sugere ao seu auditório que olhe para a obra rebelde como olhou para as obras do passado e reconheça, motivado pela frustração, que esta não pode ser perspectivada à luz dos moldes tradicionais. Outra possibilidade é a de pensar que o artista revolucionário pretende que a sua obra seja perspectivada em contraste com as obras anteriores ou em oposição a elas. Em qualquer dos casos, a intenção deste faz referência à arte como um todo e às perspectivas de que, genericamente, ela foi alvo. Projecta obras genuinamente novas, estabelecendo, ainda assim, uma relação com o passado, e esperando que, tal como aconteceu com a arte convencional, as suas propostas possam primariamente ser vistas como arte. Por fim, o artista pode ainda formar uma intenção consciente da história da arte mais específica, ou seja, pode pretender que um objecto seja

perspectivado como o foi uma certa obra ou classe de obras. É normalmente com este tipo de intenção que são criadas as obras mais convencionais que facilmente se inserem numa tradição. Aos dois últimos tipos de intenções – aquelas em que existe uma referência consciente à história da arte – chama Levinson intenções opacas ou relacionais. Estas são hoje bastante mais comuns que as intenções transparentes ou intrínsecas.

Levinson admite ainda a possibilidade de se formarem intenções em que coexistam aspectos intrínsecos e aspectos relacionais. É o que acontece, por exemplo, quando um artista tem a intenção de que um objecto seja visto como correctamente o foi uma certa obra ou corrente artística do passado, mas não aspira à totalidade das perspectivas que sobre ela se lançaram. A nova obra de arte é então criada para ser parcialmente perspectivada como correctamente o foi uma certa obra do passado, e certamente suscitará por parte dos seus auditórios outras abordagens que até aí não faziam parte do espólio da história da arte. Embora toda a arte se relacione com o passado, não raramente surgem obras que fazem mais do que aludir à história e repeti-la. Assim se explica o facto de a arte sofrer um processo de evolução na continuidade, um desenvolvimento e uma unidade. Essa unidade decorre da inevitável dependência conceptual de toda a arte em relação ao seu passado: por definição toda a arte é histórica.

Neste sentido aquilo que a arte pode ser, as suas possibilidades e limitações, depende em absoluto daquilo que ela foi, ou seja, da extensão do termo «obra de arte» até ao momento da nova criação. Quando no momento t um indivíduo tem uma intenção séria de que uma certa coisa seja perspectivada-como-uma-obra-de-arte, a sua pretensão só criará de facto arte se relacionar este objecto com o modo com efectivamente foram correctamente vistas obras de artes anteriores a t . Aquilo que a arte pode ser *agora* depende do que ela foi antes. Mas note-se que «agora» é um indexical e que, portanto, tal nos autoriza a pensar que um objecto pode ser arte num certo momento mas não outro. É o que acontece com uma pintura abstracta ou um *readymade*. Estes não podem ser arte, por exemplo, no século XVI, porque até aí as obras de arte não tinham sido vistas sem atender à sua força representacional, ao detalhe ou à capacidade técnica do artista, não tinham sido perspectivadas como

formas de apresentar teses e sugestões sobre a própria arte e sobre o papel dos artistas. Ora, como todas estas abordagens são absolutamente centrais na perspectiva complexa da pintura abstracta e dos *readymades*, na sua ausência seria impossível classificá-los como arte.

De certa forma, Levinson encontrou assim parte da resposta à questão de saber o que diferencia dois objectos indiscerníveis, autorizando a classificação de um como arte e o outro como não-arte. Como acabámos de ver, se existirem em momentos diferentes do tempo, pode ser possível ao último, mas não ao primeiro, ser visto como correctamente o foram obras de arte anteriores a si. E a esta luz só o último poderá ser efectivamente arte. Por outro lado, mesmo que coexistam temporalmente, pode ser verdade que só em relação a um, mas não ao outro, alguém forme a intenção séria de que seja perspectivado como correctamente o foram as obras de arte anteriores a si. Sem intenção artística não há arte, mesmo que as características do objecto sejam exactamente as mesmas que encontramos numa obra de arte.

Levinson admite, contudo, que um objecto que não é arte aquando da sua criação pode vir a ser arte algum tempo depois. Suponhamos que um indivíduo cria um objecto X no momento t , pretendendo que este seja visto como incorrectamente o foram as obras de arte do passado. X não é arte no momento t porque não foi relacionado com os modos como correctamente foram perspectivadas as obras de arte anteriores a t . Suponhamos que cem anos depois da criação do objecto, em t' , surgem na história da arte obras que são vistas exactamente como o seu criador pretendeu que X fosse perspectivado. Só então, depois de t' , pode X tornar-se uma obra de arte. Note-se que não é o caso que X sempre tenha sido arte e tal só se tenha evidenciado mais de cem anos decorridos da sua criação. Enquanto não surgem na história da arte abordagens com as quais X possa relacionar-se *retrospectivamente*, o objecto não é uma obra de arte.

Em qualquer dos casos, existe sempre na arte uma recursividade própria da sua natureza. Para acentuá-la, Levinson reformula a definição inicialmente apresentada:

« (I_t') X é uma obra de arte em t = df X é um objecto acerca do qual é verdade em t que uma pessoa ou pessoas, possuindo a propriedade apropriada sobre X, têm (ou tiveram) a intenção não-passageira de que X seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado de qualquer modo (ou modos) como foram ou são perspectivados correctamente (ou padronizadamente) os objectos na extensão de «obra de arte» anterior a t . (Levinson, 1979, p. 240)⁴⁹

Esta nova versão, acredita Levinson, proporciona um método ideal para encontrar a extensão do termo «obra de arte». Todas as obras de arte existentes hoje dependem causal e conceptualmente de outras que existiram no passado. Ora, se pudermos identificar as perspectivas pretendidas pelos artistas ao criar a arte actual e as obras que foram alvo dessas visões, teremos encontrado os antepassados mais directos das obras do presente. E, pelo menos teoricamente, poderemos até, usando o mesmo método, recuar a gerações mais remotas, delineando uma genealogia da arte que conte a história de tudo o que foi arte até à actualidade. Uma dificuldade prática que poderíamos antever na aplicação do método resulta do facto de não conhecermos com rigor as intenções dos artistas, uma vez que estas são estados mentais a que não temos directamente acesso. Todavia, Levinson rejeita que tal constitua um problema. Afirma que não precisamos de aceder aos conteúdos psicológicos que são as intenções porque eles podem ser conhecidos através de elementos perceptivos que servem como pistas para tal. Entre eles contam-se o próprio objecto, o contexto da criação, o processo através do qual foi produzido, o género a que parece pertencer, etc. E quando, mesmo assim, restam dúvidas acerca das intenções que deram origem à obra, poder-se-á fazer uma investigação mais profunda, que inclua leituras especializadas, estudos de comportamento, entrevistas, etc. Como a obra não é mental, poderemos, na maior parte dos casos,

⁴⁹ « (I_t') X is an art work at t = df X is an object which it is true at t that a person or persons, having the appropriate proprietary right over X, non-passingly intends (or intended) X for regard-as-a-work-of-art, i.e. regard in any way (or ways) in which objects in the extension of 'art work' prior to t are or were correctly (or standardly) regarded.» (Levinson, 1979, p. 240)

compreendê-la sem recurso a conteúdos mentais a que nunca temos um acesso directo e credível. As excepções são aquelas obras acerca das quais sabemos muito pouco e cuja génese fica assim por determinar com razoável precisão. Se não fosse por estas, nada inviabilizaria a possibilidade de ser então delineada a genealogia completa da arte.

Ao acentuar a recursividade da arte, Levinson evidencia uma dificuldade da teoria, colocada directamente pela definição histórica da arte. Se toda a arte depende causal e conceptualmente da arte anterior a si, como explicar a artisticidade das primeiras obras, as obras primordiais, que não têm quaisquer antecedentes? Em Levinson (1993), é afastada uma hipótese que tinha sido adiantada no artigo de 1979, a saber, a de que estas obras pioneiras seriam arte por estipulação. Se elas são arte – e Levinson nunca se pronuncia categoricamente sobre isso – devem sê-lo por motivos históricos e não porque convenções arbitrárias as indicaram como tal. Todavia, como por definição as *primeiras* obras de arte não têm antecedentes, não podem ser arte devido a relações intencionais com a arte anterior, e, sendo assim, a ser encontrada, a relação terá de ter outros contornos. Uma possibilidade é a de admitir que as obras primordiais são arte porque outras obras a que convictamente chamamos arte tiveram nelas a sua origem. De certa forma, esta cedência evitaria possíveis dúvidas acerca da artisticidade das obras subsequentes, uma vez que garantiria um património artístico a que estas se poderiam referir. Por outro lado, poderemos postular que estas obras primordiais não são arte, mas que as que imediatamente se lhe seguiram, as obras primitivas, já o são, embora por um processo não exactamente igual, mas apenas análogo, ao identificado pela definição histórica. Estas obras primitivas seriam arte porque alguém formou em relação a elas a intenção de que fossem perspectivadas como correctamente o foram as obras primordiais. Apesar de nenhuma destas possibilidades de entender as obras primordiais permita à teoria Histórica manter um critério uniforme para explicar a natureza de *toda* a arte, Levinson acredita que é relativamente normal que, no início de qualquer actividade humana racional, existam indefinições e ambiguidades. A universalidade e a credibilidade da proposta Histórica que apresenta não lhe parece, portanto, estar seriamente comprometida.

A reformulação da definição histórica permite também a Levinson alegar que a teoria não é circular. As acusações de circularidade seriam de esperar, uma vez que a definição histórica pretende esclarecer o que é a arte apelando à história *da arte*. Ora, para sabermos o que é a história da arte, não teremos de saber previamente o que é a arte? Se assim for, usaremos o conceito de arte para explicar o de história da arte e este último para esclarecer o primeiro. Levinson faz notar que não precisamos de saber em concreto o que foi a história da arte, nem sob que formas foram efectivamente perspectivadas as obras de arte do passado. Para aceitar que a natureza da arte é aquela que é evidenciada pela definição temos apenas de conceder que *existe* uma história da arte e existiram formas correctas de perspectivar as obras de arte que compõem essa história, independentemente de as conhecermos ou não. Acrescenta que procurar esclarecer a natureza da arte sem recorrer ao conceito de história da arte implicaria falhar na tentativa de encontrar a essência da arte, aquilo que toda a arte possível é e que só ela é. A definição não é circular; é retrospectiva e recursiva, conclui.

O carácter processualista de definição histórica torna-se manifesto quando compreendemos que o que é específico da arte é uma certa génese: a obra nasce quando o artista tem uma intenção peculiar acerca de algo; essa intenção é a de que o objecto seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado como correctamente o foram as obras de arte anteriores a si. A arte não se define, pois, em função de finalidades que possa ter. Mas tal não significa que não as tenha efectivamente. Como já vimos anteriormente, quando o artista ambiciona uma certa perspectiva para a sua obra, espera racionalmente que ela provoque uma experiência valiosa, à semelhança do que aconteceu com as obras que antes foram alvo das mesmas abordagens. Levinson acredita que, por isso, é possível esboçar uma certa teoria do valor a partir da definição histórica. A principal diferença em relação às teorias clássicas do valor prende-se com o facto de a definição histórica não ser funcionalista: cumprir certos desígnios é algo marginal à natureza da arte e não algo que a caracterize enquanto arte. Todavia, dado que o artista pode obter para a sua obra a visão que pretende, conseguindo também assim as recompensas que espera, não será absurdo, pensa Levinson, afirmar que a obra será tanto melhor

quanto mais facilmente se relacionar com as obras do passado, e tal significa conseguir para si as mesmas perspectivas, obtendo os dividendos auferidos pelas suas antecessoras.

Note-se que existe alguma ambiguidade neste esboço de uma certa teoria do valor: a relação de uma obra com as suas antecessoras pode ser estreita, como acontece com obras que são hoje feitas ao estilo dos impressionistas, por exemplo, mas não provocar a mesma recompensa. É o que acontece quando as obras são demasiado convencionais e se limitam a repetir sem qualquer criatividade traços estilísticos de obras anteriores já muito conhecidas. Neste caso, o que contará para a atribuição do valor? A facilidade na relação ou a recompensa? Em Levinson (1989) surge ainda a afirmação desconcertante de que uma boa obra de arte é aquela que tem propriedades e potencialidades que tornam a relação intencional valiosa.⁵⁰ Poderão estas propriedades ser, pelo menos parcialmente, propriedades intrínsecas das obras? Ou serão propriedades relacionais, como ser passível de interpretação ou funcionar simbolicamente?

Por fim, resta-nos traçar o perfil da teoria Histórica, esperando que as suas características sejam agora francamente inteligíveis. Antes de mais, a teoria assume um carácter histórico e internalista. Isto não significa afirmar apenas que a arte tem uma história, à semelhança de muitas outras actividades humanas racionais, mas antes que a historicidade é intrínseca à arte, que esta é por natureza histórica. Toda a arte, para o ser, tem de manter relações com o seu passado e é só a invocação da história que faz algo ser arte. Esta invocação, referência ou ligação é feita por uma intenção peculiar do artista. A intenção pode ser explícita, consciente e artisticamente informada, mas também pode ser tudo o contrário. A teoria é, portanto, também intencionalista. Outro dos seus traços é ser indexicalista, uma vez que da definição fazem necessariamente parte termos indexicais como «agora» e «antes»: esta afirma que um objecto é arte *agora* se, e somente se, um indivíduo, tendo o direito de propriedade adequado sobre ele, tem a intenção de que seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, i.e., perspectivado como correctamente o

⁵⁰ «A “good work of art” is one with properties and potentials that make it worthy of having been intentionally projected for the kind of treatment earlier art had properly received (which treatment, by and large, is such as to make engagement with this earlier art worthwhile.» (Levinson, 1989, p.28)

foram as obras de arte *antes* de si. Por último, a teoria afirma-se como não-institucional, ou seja, como uma alternativa à proposta Institucional, capaz de explicar a natureza da arte sem recorrer a considerações sociais, políticas ou ideológicas.

3.2. Objecções à teoria Histórica

A teoria Histórica é actualmente uma das mais discutidas, mas também uma das mais bem sucedidas propostas para a questão da natureza da arte. Parte do seu sucesso deve-se ao facto de Levinson evidenciar uma considerável preocupação em responder às objecções que lhe são colocadas. Dado que o debate em torno da teoria Histórica é já bastante vasto, selecionei apenas as objecções a que me parece que Levinson não respondeu ou para as quais adiantou apenas respostas insatisfatórias.

A primeira delas diz respeito à condição da definição que se refere ao direito de propriedade. Embora reafirme a importância da propriedade, Levinson refina a teoria em 1989, deixando de mencioná-la nas várias versões da definição. É incompreensível como pode o direito de propriedade ser apontado como uma condição necessária para haver arte quando podemos imaginar inúmeros contra-exemplos que mostram o contrário. Suponhamos, por exemplo, que artistas como Pollock ou Monet tinham inadvertidamente levado para casa tintas e telas que não tinham pago. Certamente não serão os legítimos proprietários dos materiais que usam nas suas obras. Mas não serão estas genuínas obras de arte? Imaginemos ainda que Duchamp compra o Edifício Woolworth designando-o depois como *readymade*. Teria este facto sido decisivo para a aceitação da proposta feita por si? Não parece que assim seja. Aliás, o fracasso da proposta poderá até ser entendido à luz da teoria Histórica se admitirmos que o artista teve a intenção de que o Edifício fosse visto como anteriormente o foram outros *readymades*, não tendo este, no entanto, potencialidades para que tal acontecesse. Mas esta explicação conduz-nos a outras dúvidas: que faltava ao Edifício Woolworth para que pudesse referir-se com sucesso a outros *readymades*? Por que razão não foi possível perspectivá-lo-como-

arte? Seja como for, não parece que o direito de propriedade seja uma condição necessária para haver arte, como afirma Levinson.

Alegações semelhantes são também feitas em relação à condição da intencionalidade. Será esta necessária para haver arte? Um exemplo que nos compele a responder negativamente diz respeito a algumas das obras de Kafka. Os manuscritos de *O Processo* e *O Castelo* deveriam ter sido destruídos a pedido do autor aquando da sua morte. Contudo, as obras foram publicadas e ninguém questiona a sua artisticidade enquanto obras literárias. Mas Kafka não formou a intenção de que fossem vistas como arte. Aliás, formou a intenção de que *não* fossem vistas a essa luz. Se a definição histórica estivesse correcta, esta seria também uma condição necessária para haver arte, mas não é o que se verifica neste caso. Levinson, confrontado com este exemplo, encontra várias possibilidades para lidar com ele. Uma delas é sugerir que embora essa fosse a sua intenção final, outras terão existido ao longo do processo de criação que, essas sim, relacionam as obras com o modo como outras foram correctamente vistas. Poderemos ainda admitir que Kafka terá escrito para um público ideal que já não acreditava existir. Mas é a terceira alternativa adiantada por Levinson que provoca alguma surpresa: podemos pensar, afirma, que as obras têm um tal potencial que o reconhecimento deste autoriza outros que não o autor – os editores, os críticos e até a comunidade de leitores – a projectá-las para serem apreciadas como obras literárias. Acrescenta mesmo que, em certas circunstâncias, se podem contrariar as intenções dos artistas, nomeadamente quando os textos têm um valor literário invulgar, quando são inapropriados para quaisquer outros fins e são algo que quase inevitavelmente tomaríamos sempre como literatura.⁵¹ Ora, não estará Levinson a afirmar desta forma que o que torna estes textos arte são propriedades intrínsecas aos próprios? Não estará a dizer que, independentemente das intenções dos artistas, certos objectos impõem a sua artisticidade, acabando esta por ser reconhecida e exibida por alguém? Não estará Levinson a aproximar-se de propostas como o Formalismo?

O que as considerações anteriores sugerem é que as condições indicadas na definição, a saber, a propriedade e a intenção artística, não são separadamente

⁵¹ Veja-se Levinson, 1989, pp. 29-30.

necessárias para haver arte. Mas serão conjuntamente suficientes? Carroll responde negativamente quando, em Carroll (1999), confronta a teoria Histórica com o exemplo de alguém que faz um vídeo de família para recordar as férias.⁵² Quem o faz é o seu legítimo proprietário e este é feito com a intenção de que seja perspectivado como correctamente o foram obras do passado. Podemos até acrescentar que a perspectiva que se pretende não é simples, mas complexa ou global, uma vez que o vídeo deve ser abordado à luz da sua capacidade representativa, como forma de obter algum tipo de conhecimento, como meio para preservar a memória de um acontecimento, como demonstração de perícia técnica, etc. Se temos reservas em aceitar que o vídeo é arte e admitimos que estão com ele cumpridas conjuntamente as condições indicadas pela teoria Histórica para haver arte, teremos de reconhecer que a teoria não capta a essência da arte, aquilo que é próprio de toda a arte possível e só dela.

Como vimos anteriormente, Levinson defende a teoria da alegação de circularidade afirmando que não precisamos de saber o que foi exactamente a história da arte para poder definir a arte. Acredita evitar assim a sustentação conjunta de duas teses, a saber, a de que sabemos o que é a arte em função da história da arte, e a de que sabemos o que é a história da arte em função do conceito de arte. Detenhamo-nos na primeira delas. Esta pode ser interpretada da seguinte forma: para saber o significado de «arte» recorreremos à extensão do termo de «obra de arte», extensão essa que compõe a história da arte (e que podemos conhecer em concreto ou não). Levinson aceitaria provavelmente esta interpretação. Mas, se assim for, a segunda tese significa que para conhecer a extensão de «obra de arte» precisamos do conceito de arte. Ora, como poderei saber se algo fez ou não parte da extensão de «obra de arte» sem saber o que é a arte? Por exemplo, podemos dizer que X é arte porque se relaciona intencionalmente com *O Nascimento de Vénus*, que faz parte da extensão de «obra de arte». Mas a verdade é que só sei inequivocamente isto, se souber que *O Nascimento de Vénus* satisfaz as condições para haver arte. Mas se as puder identificar estarei, então, na posse do conceito de arte. A circularidade a que Levinson pretende fugir, parece, portanto, inevitável. A

⁵² Veja-se Carroll, 1999, pp. 246-247.

sua resposta a esta objecção – embora não a tenha dado – seria provavelmente que sabemos que muitas obras de arte o são sem precisar de uma definição de arte. Tal como acontece com muitos outros objectos, podemos quase sempre classificar as obras de arte sem definir a arte porque as qualidades manifestas destas assim o permitem. Levinson expressa exactamente esta ideia na resposta à objecção de Stecker de que poderemos nunca saber com precisão se certos objectos, sobretudo os mais distantes no tempo, são de facto arte:

«Mas, em segundo lugar, no caso de objectos como a *Iliada*, não se coloca verdadeiramente a questão de saber se foram criados e projectados com pelo menos um bom número de intenções que agora vemos como paradigmaticamente artísticas, e poderemos assumir que, não sendo a *Iliada* a primeira narrativa oral do seu tipo, essas intenções eram fundadas e implicitamente referiam-se a outras de alguma tentativa anterior. Dadas as suas qualidades manifestas, não podemos *falhar* na atribuição dessas intenções à *Iliada*, quer sejam atribuídas a um único indivíduo – o Homero da tradição – ou a um grupo, ou sucessão disso. De que outra forma poderíamos explicar razoavelmente a forma elaborada da *Iliada*, a sua linguagem requintada, o seu imaginário amplo e a sua profundidade de caracterização?» (Levinson, 1993, p. 414.)⁵³

O que Levinson afirma neste excerto é que as propriedades manifestas permitem identificar intenções artísticas e que é a posse destas que faz de algo uma obra de arte. Mas, se as intenções são sempre supostas e nunca conhecidas, não poderemos prescindir delas para fazer as identificações artísticas? Perante esta questão, a teoria enfrenta um novo dilema. Ou poderemos de facto prescindir das intenções para fazer identificações artísticas ou não. No primeiro caso, tal poderá significar que são essas propriedades manifestas que tornam um objecto uma obra de arte, o que Levinson rejeitaria. No segundo caso, estamos a afirmar que precisamos de supor as intenções artísticas por detrás de certas propriedades manifestas para poder afirmar que algo é arte. Mas, se assim for, estaremos a

⁵³ «But second, in the case of objects such as the *Iliad*, there is no real question whether they were created and projected with at least a good number of intentions that we now view as paradigmatically artmaking, and that we can assume, the *Iliad* not been the very first oral narrative of its kind, that those intentions were grounded in and implicitly referred to those of some earlier endeavor. Given its manifest qualities we can't *fail* to attribute such intentions to the *Iliad*, whether thought of as lodged in a single individual – the Homer of tradition – or in a group or succession thereof. How else could we reasonably account for *Iliad*'s elaborate form, exquisite language, extended imagery, and depth of characterization?» (Levinson, 1993, p. 414)

assumir que precisamos de uma definição (que aponte as intenções como condição necessária para haver arte) para fazer as identificações artísticas, ou seja, para encontrar a extensão de «obra de arte». À luz do que vimos anteriormente, esta também não é uma conclusão que favoreça a teoria, uma vez que com ela confirmamos a circularidade entre as teses de que conhecemos o significado de «arte» recorrendo à extensão de «obra de arte» e de que conhecemos a extensão de «obra de arte» recorrendo ao conceito de arte.

Um problema a que dificilmente Levinson porá fim é o da indefinição do estatuto das obras primordiais e das obras primitivas que se lhe seguiram. Em Levinson (2002), afirma que a sua posição final é a de que as obras primordiais não são arte, porque não se referem a nada anterior a elas, mas que as obras primitivas subsequentes já o são, uma vez que na sua génese esteve a intenção firme de que fossem perspectivadas como correctamente o foram as obras primordiais. Todavia, como as obras primordiais não são arte, a arte que se lhe refere terá necessariamente um estatuto especial na história da arte. Ora, este estatuto obriga Levinson a introduzir mais uma qualificação na definição, admitindo que algo é uma obra de arte apenas se satisfaz a definição inicial ou se é um exemplo das obras primitivas, ou seja «uma daquelas coisas a partir das quais derivam todas as obras de arte que satisfazem a definição inicial.»⁵⁴

Por fim, resta acrescentar que a teoria Histórica, à semelhança do que aconteceu com a teoria Institucional, deixa também por resolver a questão de saber o que muda exactamente no objecto aquando da sua transformação em obra de arte. Levinson afirma que passa a existir uma relação entre o objecto e a história da arte, mas deixa por explicar o que *é em si mesma* uma obra de arte. De certa forma, a teoria Histórica apresenta também uma resposta para a questão da origem da obra de arte (um objecto *passa a ser* arte quando alguém forma uma intenção peculiar sobre ele que o relaciona com a história da arte), mas nada diz sobre a natureza do objecto *depois* de ser transformado em obra de arte pela intenção artística.

⁵⁴ «It would be that something is art if and only if either (i) it satisfies the basic definition or (ii) it is an instance of first art – that is, one of those thing from which all other art, that satisfying the basic definition, springs.» (Levinson, 2002, p. 372)

4. A teoria Narrativa de Carroll

4.1. Identificações artísticas e narrativas

A proposta de Carroll distingue-se de todas as que analisámos até aqui por não ambicionar uma definição essencialista da arte. Apresenta-se, em vez disso, como um projecto de encontrar um critério que permita identificar as obras de arte, sobretudo quando surgem casos controversos, como tem acontecido frequentemente na arte contemporânea. À semelhança do que registámos na teoria Histórica, Carroll assume que a criação artística é uma actividade racional que se relaciona necessariamente com a sua história. Mas, contrariamente ao que defende Levinson, acredita que a ligação entre as obras do passado e as do presente não passa pelas intenções dos artistas nem pelo esforço de criar perspectivas semelhantes às que foram bem sucedidas ao longo da história da arte. À luz da sua proposta, o que as une são narrativas com poder explicativo que traçam um percurso inteligível entre obras de arte incontestáveis de um passado mais ou menos remoto e acontecimentos artísticos que lhes sucedem no tempo.

Apesar de corporizar uma ambição diferente, Carroll acredita proporcionar também uma resposta para a questão de saber qual a natureza da arte. Ao colocá-la – esclarece – procuramos simultânea ou separadamente três coisas: um critério de identificação, uma essência ou uma definição real. A primeira necessidade tornou-se premente quando entraram na história da arte obras que lançavam dúvidas sobre a sua própria artisticidade e conseqüentemente sobre o modo como lidar com elas. Encontrar um critério que permita identificar a extensão do termo «obra de arte» foi, portanto, uma exigência prática que se impôs aos filósofos da arte a partir do início do século XX. Poucos foram os que se ficaram por este objectivo. Mais frequentemente, procuraram a essência da arte, o que, segundo Carroll, seria já seleccionar correctamente um conjunto de características necessárias em toda a arte possível. Mais ambicioso ainda é o projecto de encontrar uma definição real que capte características necessárias que sejam conjuntamente suficientes para haver arte. Esta ambição torna-se desmedida, afirma Carroll, quando para além disso se procura derivar dela uma teoria do valor, capaz de explicar o que torna a arte

significativa para a existência humana. Assim, a pergunta «O que é a arte?» pode despoletar planos e estratégias diferentes, de acordo com o que procuramos ao colocá-la.

Carroll propõe-se, portanto, desenvolver o menos ambicioso dos três projectos, esclarecendo em que consiste aquele que acredita ser o mais usado dos métodos para fazer identificações artísticas, a saber, o método das narrativas históricas. Para justificar os limites do seu reduzido plano, adianta dois argumentos: por um lado, o fracasso de propostas como as das teorias Institucional e Histórica lança alguma incredulidade relativamente às tentativas de encontrar a essência da arte e delinear definições reais; por outro lado, do ponto de vista prático não precisamos de mais nada, a não ser de um método credível que nos permita identificar as obras de arte, discriminando-as do que não é arte.

Uma narrativa histórica é um elo de ligação entre uma obra de arte que queremos explicar e um momento na história da arte em que encontramos obras de arte incontestáveis. A narrativa é, então, o preenchimento de um espaço que se situa entre dois momentos diferentes da história da arte. Num dos extremos, no início da narrativa, encontram-se obras de arte incontestáveis, artefactos que compreendemos como arte e acerca dos quais existe unanimidade; no outro, um objecto cuja artisticidade pretendemos identificar. Entre eles situa-se o corpo da narrativa que é composto por um conjunto de informações acerca dos processos que conduziram de um momento ao outro. Estes processos englobam um conjunto de pensamentos, decisões, avaliações e actividades que transformaram a arte no período de tempo compreendido entre os dois extremos. O papel da narrativa é, pois, o de mostrar que uma certa coisa – um objecto, uma encenação, uma instalação, etc. – é o resultado de uma sucessão de eventos que incluem deliberações, decisões e acções capazes de a originar. Aquele que apresenta a narrativa começa por referir-se àquilo que o seu auditório reconhece inequivocamente como arte e às práticas artísticas estabelecidas; exhibe depois as realizações, os objectivos e os contextos que, passo a passo, foram traçando um rumo até à obra que se pretende explicar como arte. A obra é então identificada como tal porque se inclui numa tradição que a torna inteligível. Não significa isso

que a nova arte tenha de repetir o passado: pode ser um modo de imitar a história, evidentemente, mas também pode ampliar propriedades passadas ou até repudiá-las.

Em «Identifying Art», Carroll (1994) clarifica a natureza das narrativas históricas do seguinte modo:

«*x* é uma narrativa identificativa apenas se *x* é (1) um relato correcto e (2) ordenado-no-tempo de uma sequência de eventos e estados de coisas relativos a (3) um assunto unificado (geralmente a produção de uma obra disputada) que (4) tem um início, um desenvolvimento, e um fim, em que (5) o fim é explicado como o resultado do início e do desenvolvimento, e em que (6) o início envolve a descrição de um contexto historico-artístico conhecido e originário, e em que (7) o desenvolvimento envolve perscrutar a adopção de uma série de acções e alternativas como meios apropriados para um fim por parte da pessoa que chegou a uma avaliação inteligível do contexto historico-artístico, de modo que resolveu modificá-lo (ou reorganizá-lo) de acordo com os objectivos vivos da prática.» (Carroll, 1994, p.27)⁵⁵

A caracterização das narrativas identificativas introduz mais um elemento distintivo em relação à proposta Histórica de Levinson, uma vez que supõe que as novas obras são criadas para satisfazer aquilo a que Carroll chama «objectivos vivos da prática». Assume que certas finalidades da arte se tornaram obsoletas e que produções destinadas hoje *apenas* a promovê-las não poderão ser classificadas como arte, embora reproduzam práticas que fizeram de facto parte da história da arte.

Embora o fim da narrativa seja sempre a obra ou obras que queremos identificar como arte, deveremos aceitar que os limites das narrativas são parcialmente flutuantes, de acordo com o auditório ao qual se dirigem. Tal facto deve-se à necessidade de encontrar obrigatoriamente no seu início obras de arte cuja artisticidade não levante quaisquer dúvidas. Só assim estará garantida a

⁵⁵ «*x* is an identifying narrative only if *x* is (1) an accurate and (2) time-ordered report of a sequence of events and states of affairs concerning (3) a unified subject (generally the production of a disputed work) which (4) has a beginning, a complication, and an end, where (5) the end is explained as the outcome of the beginning and the complication, where (6) the beginning involves the description of an initiating, acknowledged art-historical context, and where (7) the complication involve tracing the adoption of a series of actions and alternatives as appropriate means to an end on the part of a person who has arrived at an intelligible assessment of the art-historical context in such a way that she is resolved to change (or reenact) it in accordance with recognizable and live purposes of the practice.» (Carroll, 1994, p. 27)

credibilidade da narrativa. Como as obras que o proponente identifica como indisputáveis nem sempre são exactamente aquelas que o auditório aceita como tal, poderá ser necessário recuar mais um pouco na história da arte até se vislumbrar um património comum em que se possam ancorar as novas produções artísticas. O início da narrativa será, portanto, estratégico.

Saliente-se ainda que não devemos pensar que a narrativa é um acto especulativo, uma ficção bem elaborada, produzida de acordo com o que convém ou não àquele que a apresenta. Se assim fosse, seria uma narrativa ficcional e não histórica. Existe, portanto, uma exigência de verdade neste relato que deve ser de estados de coisas efectivos e não de fantasias convenientes.

A credibilidade da narrativa será decisiva para que o auditório possa de facto identificar as novas produções como arte. E esta necessidade é tanto mais premente quanto mais controverso for o estatuto de uma nova proposta artística. Este ficará clarificado quando for possível, através da narrativa, mostrar as suas relações com a história conhecida da arte ou a semelhança das suas funções com as de outras obras inquestionavelmente artísticas. A narrativa salientará, se for credível, a racionalidade do progresso artístico e o modo como essa racionalidade deu origem à produção de novas obras, mesmo as mais polémicas ou revolucionárias. Para mostrar que assim é, Carroll esboça, em Carroll (1999), a narrativa que une *Brillo Box* ao impressionismo: afirma que as preocupações por compreender e expor a natureza da arte começaram então a tornar-se visíveis quando o carácter plano e bidimensional da pintura emergiu nas próprias obras. O cubismo reiterou esta preocupação reflexiva quando aboliu a perspectiva e a profundidade, e Warhol ampliou a capacidade da arte de se questionar a si própria ao criar uma obra que não se distingue perceptivamente de objectos do quotidiano. *Brillo Box* é, então, um herdeiro da tradição reflexiva da arte, resultante de um progresso criativo que teve origem nas práticas reconhecidamente artísticas do impressionismo. Longe de ser uma obra fora da história, *Brillo Box* é um prolongamento da história, fruto de um diálogo inteligente, inventivo e engenhoso entre Warhol e a tradição.

As narrativas podem emergir então da necessidade prática de explicar por que razão algo deve ser visto como arte, como acontece quando surgem obras de identificação problemática. Mas, sobretudo para as obras de fácil identificação, as narrativas que as relacionam com a tradição são muitas vezes oferecidas com naturalidade em catálogos de exposições e publicações artísticas variadas. Podem mesmo assumir um carácter antecipatório, quando os artistas fazem declarações de intenção em manifestos e entrevistas. Podem explicar a artisticidade de uma obra de arte singular mas também de uma corrente artística ou de uma escola.

Há ainda a acrescentar que nem sempre é possível delinear uma narrativa que relacione um objecto apresentado como arte com obras de arte da tradição. Quando uma tal impossibilidade se verifica poderemos, segundo Carroll, recorrer ainda a outros métodos de identificação artística. Um deles consiste na análise funcional, ou seja, na identificação de funções idênticas partilhadas pelas obras incontroversas e pelas obras a identificar. É o que acontece com a arte primitiva e até mesmo com as produções artísticas de supostos artistas solitários. A utilização de um dos métodos não inviabiliza o uso simultâneo do outro. Quando nenhum dos métodos se revela capaz de estabelecer a ligação entre um certo objecto ou produção e a história da arte conhecida, não temos, portanto, razões para fazer identificações artísticas e declarar estarmos na presença de obras de arte.

Eventualmente, o aspecto mais significativo da proposta Narrativa é o facto de prescindir de uma definição de arte. Como vimos, Carroll acredita que para lidar com as obras de arte basta-nos um método que permita fazer identificações artísticas:

«Quando uma obra de arte é desafiada ou é provável que venha a ser desafiada, a nossa resposta não é uma definição, mas uma explicação. Isto é, não produzimos uma definição que aplicamos ao caso em questão, uma vez que, como vimos, é excepcionalmente difícil encontrar qualquer definição que não seja controversa. Em vez disso, tentamos explicar por que razão o candidato é uma obra de arte. Apontamos para precedentes conhecidos do mundo da arte, práticas e objectivos, incluindo os antecedentes da obra em questão, a problemática para o mundo da arte que a obra traz, e a justificação das escolhas que o artista fez, dadas as opções que tinha disponíveis. Esta explicação toma a forma de uma narrativa histórica. Se a narrativa for correcta e

razoável, isso geralmente seja suficiente para estabelecer que o candidato é uma obra de arte.» (Carroll, 1999, p. 255)⁵⁶

Carroll acredita evitar assim os principais problemas das teorias centradas em definições, como o da circularidade, encontrando apesar disso uma resposta para a questão da natureza da arte. Não deixa, no entanto, de identificar uma característica essencial à arte: a historicidade. Embora possam existir outras, esta é a única pressuposta pela teoria Narrativa e a única necessária para estabelecer a eficácia do método das narrativas históricas na tarefa de realizar identificações artísticas. Esta perspectiva partilha com a proposta de Weitz a tese de que a procura de definições reais essencialistas é um esforço inglório e desnecessário que a filosofia da arte não deve fazer. Afasta-se dela quando selecciona propriedades relacionais não manifestas para delinear o método que permite fazer as identificações artísticas, e quando admite a possibilidade de existirem outros critérios para a mesma função. O que a teoria Narrativa de Carroll não permite é a derivação de qualquer teoria do valor. Defende que todas as obras de arte, independentemente da sua qualidade, se relacionam com a história da arte, descendem dela e dialogam com a tradição, quer seja repetindo-a, alargando-a ou repudiando-a, quer seja desempenhando funções artísticas conhecidas como tal. Mas, por que razão construímos estas narrativas? Que ganhamos com elas?

4. 2. Objecções à teoria Narrativa

Em Levinson (1993) surgem algumas objecções à teoria Narrativa de Carroll que podem melindrar a sua credibilidade, sobretudo pelo facto de Carroll não contra-argumentar em sua defesa. Uma delas formula-se como um dilema: ou (1) as narrativas traçam o percurso de relações intencionais entre os artistas e as

⁵⁶ «When an artwork is challenged or likely to be challenged, our response is not a definition, but an explanation. That is, we do not produce a definition and apply it to the case at hand, since, as we've seen, it is exceedingly difficult to find any noncontroversial definition. Instead, we try to explain why the candidate is an artwork. We point to acknowledge artworld precedents, practices, and aims, including the antecedents of the work in question, the artworld problematic that the new work address, and the rationale for the choices the artist made given the options available to her- This explanation takes the form of a historical narrative. If the narrative is an accurate and reasonable one, this generally suffices to establish that the candidate is an artwork.» (Carroll, 1999, p. 255)

obras de arte ao longo da história de arte, ou (2) as narrativas não traduzem quaisquer relações desse tipo. Se (1) for correcta, então o que une as obras de arte são essas relações intencionais e não as narrativas, que devem apenas ser entendidas como algo marginal à natureza da arte. O defensor da tese (1) deverá, segundo Levinson, comprometer-se antes com a teoria Histórica. Mas, se optar pela tese (2), terá de explicar as ligações entre os acontecimentos artísticos sem recorrer à intencionalidade, correndo assim o risco de promover a ideia de que as narrativas são aleatórias. Julgo que Carroll poderia optar pela tese (1), acrescentando pelo menos uma de duas coisas: por um lado, as narrativas fazem referência às intenções dos artistas, mas não se esgotam nelas (somam-se-lhe outras informações, como as alternativas ao dispor do artista, as decisões que tomou, as funções desempenhadas pelas obras, etc.); por outro lado, mesmo que sejam essas coisas – as intenções ou as funções – a determinar o que a arte *é*, a teoria Narrativa não tem de lhes fazer referência porque não pretende encontrar a essência da arte nem uma definição real que capte aquilo que lhe é próprio e exclusivo. Carroll escaparia assim ao dilema, mas acentuaria os limites da teoria Narrativa, mostrando que as narrativas estão para a arte como para quaisquer actividades humanas, sem que nada nos digam sobre a arte.

Uma outra objecção apresentada por Levinson aponta para a possibilidade de pensar que a teoria exclui a arte mal sucedida do elenco das obras de arte. Levinson acredita que sempre que uma narrativa é delineada de forma coerente ela estabelece a artisticidade de uma obra de arte e assume que o objecto em causa vingou enquanto arte. Mas tal não acontece quando a obra em causa é uma má obra de arte, uma obra que não é apreciada como se esperava que fosse. Como mesmo as más obras de arte, as obras mal sucedidas, devem ser explicadas por uma teoria acerca da natureza da arte, Levinson conclui que a teoria Narrativa deve ser vista com reservas.

Esta conclusão poderá ser precipitada, até porque Carroll poderia alegar que as narrativas identificam apenas obras de arte enquanto tal e não obras de arte bem sucedidas. Mas as reservas à teoria Narrativa serão certamente reforçadas se atendermos a algo semelhante ao que foi dito por Levinson, ou seja, se

considerarmos o facto de poder produzir «falsos positivos». Um falso positivo seria uma produção – um objecto, um artefacto ou um acontecimento – identificado pela narrativa como arte, mas que não seria efectivamente arte. Um exemplo que já considerámos anteriormente servir-nos-á para mostrar como tal é possível. Quando Duchamp sugeriu que o Edifício Woolworth fosse visto como *readymade* efectuou uma proposta artística algo polémica. Duchamp poderia nessa altura, perante a dúvida acerca da artisticidade do Edifício, traçar uma narrativa ancorada, por exemplo, na arte expressionista de Goya, em que o artista apresenta as suas visões do mundo ou, como Carroll fez para *Brillo Box*, no esforço impressionista para reflectir sobre a natureza da arte. Não seria difícil relacionar, por exemplo, o Edifício com *Fonte* e esta com obras anteriores, mostrando que fazem parte da mesma narrativa. Todavia, embora possam ser vistas como momentos diferentes da mesma narrativa, estas duas propostas tiveram aceitações muito diferentes na história da arte: *Fonte* é hoje uma obra de arte emblemática e incontroversa do século XX e o Edifício Woolworth não chegou sequer a ser considerado arte, apesar da sugestão de Duchamp. Ora, atendendo a isto, poderemos contestar a teoria Narrativa mostrando que, para além de não ser necessária para haver identificação artística, a narrativa histórica não é sequer suficiente para que o reconhecimento de uma obra se realize.

Estas conclusões conduzem-nos ao que julgo ser o principal problema da teoria narrativa de Carroll: a proposta com a qual pretende responder à questão da natureza da arte é filosoficamente desinteressante. Carroll assume desde logo que não procura nem encontrar a essência da arte nem delinear uma definição real que capte as condições necessárias e suficientes para haver arte. Exclui assim dos seus planos a possibilidade de mostrar o que é ontologicamente uma obra de arte. Reduz as possibilidades epistemológicas da teoria quando se recusa a procurar mostrar o que a arte é enquanto tal, criando condições para que se possa discriminar a arte de outras actividades racionais humanas, como a filosofia ou a religião, cujos objectos e acontecimentos podem também explicar-se através de narrativas históricas. O plano que Carroll reduz para escapar às objecções comumente dirigidas às teorias essencialistas relacionais acaba ele próprio por se revelar insatisfatório, uma vez que

as narrativas históricas que tanto se esforça por caracterizar não são nem necessárias para se fazer identificações artísticas, nem suficientes para que tal aconteça. Elas permitem *em alguns casos* fazer o reconhecimento das obras de arte, mas o mesmo já acontecia com o método das semelhanças de família proposto por Weitz, que tanta contestação sofreu. Carroll poderia recuperar o poder explicativo da proposta narrativa se ousasse transformá-la numa tentativa de definir relacional e essencialmente a arte, mas até agora tal não aconteceu.

III. Significados com corpo: A filosofia da arte de Arthur C.

Danto

«O meu objectivo tem sido essencialista – encontrar uma definição de arte que seja verdadeira em qualquer sítio e em qualquer tempo.»

Danto, «The End of Art: A Philosophical Defense», p.128

1. Um problema em aberto e uma proposta aglutinadora

Quando, em 1964, Warhol exibiu na Galeria Stable, em Nova Iorque, um conjunto de caixas semelhantes às aquelas que se encontravam na altura no armazém de lojas e supermercados comuns, reunia-se finalmente um conjunto de condições que tornaram a filosofia da arte não só possível como urgente. Pelo menos foi assim que Danto entendeu este momento singular na história da arte. Nessa altura o século XX tinha já assistido a uma longa sucessão de movimentos artísticos, como o Cubismo, o Fauvismo, o Construtivismo, o Suprematismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Expressionismo Abstracto. Estas escolas haviam declarado nos seus manifestos saber aquilo que a arte é, afastando as obras do passado como se de equívocos se tratassem. No contexto filosófico vigorava a tese da indefinibilidade da arte, sustentada por Weitz e apoiada pela autoridade de Wittgenstein. Acreditava-se então que a percepção era suficiente para separar a arte do que não é arte, servindo as semelhanças de família como critério de demarcação.

Apesar de ser feito de madeira e não de cartão, *Brillo Box* poderia facilmente confundir-se com as caixas de cartão das embalagens de detergente, as caixas «reais». A obra, que é tão real quanto a caixa de detergente e eventualmente indiscernível desta, tem algumas semelhanças de família com obras de arte do seu passado, nomeadamente com os *readymades* de Duchamp, mas terá certamente mais semelhanças com objectos que não são arte. Aproxima-se das caixas vulgares como se fosse sua irmã gémea. Contudo, enquanto *Brillo Box* é uma obra de arte, o mesmo

não se pode dizer das caixas vulgares. O método das semelhanças de família não poderia, portanto, distinguir *Brillo Box* de objectos que não são arte, como Weitz havia suposto. O impacto que *Brillo Box* causou em Danto foi tal que a questão da indiscernibilidade de idênticos na arte inspirou grande parte da sua obra, nomeadamente o seu artigo mais influente, «The Artworld».⁵⁷ A arte despertava-lhe finalmente interesse filosófico porque ela própria colocava a questão de saber qual a natureza da arte.

Em *The Transfiguration of the Commonplace*⁵⁸, Danto formula as suas principais teses na filosofia da arte. Mais do que ambicionar uma teoria essencialista da arte, Danto procura critérios para demarcar as obras de arte dos objectos que não são arte, mas que perceptivamente não se distinguem delas. Embora apenas tenha apresentado de forma sistematizada uma teoria geral acerca da natureza da arte, as suas teses viriam depois a ser explicitadas pelos seus comentadores e críticos, que encontraram nelas uma definição explícita de arte. O resultado desta explicitação é aceite por Danto como a sua própria definição real de arte.⁵⁹

O ponto de partida da sua teoria é o de que não só não existem traços visuais comuns a todas as obras de arte, como muitas obras de arte não se distinguem visualmente dos objectos que não são arte.⁶⁰ Os indiscerníveis servem a Danto não só para colocar o problema da natureza da arte, como também para introduzir cada uma das condições necessárias para haver arte. Aliás, Danto acredita mesmo que toda a filosofia lida com problemas de indiscernibilidade. A essência da arte terá,

⁵⁷ Danto serve-se de indiscerníveis para colocar todas as questões relevantes da filosofia da arte e para lhes dar respostas. O método dos indiscerníveis tornar-se-á explícito neste estudo quando considerarmos em concreto as propostas de Danto acerca das condições necessárias para haver arte.

⁵⁸ Danto, (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press.

⁵⁹ A melhor explicitação da filosofia da arte de Danto foi produzida por Noël Carroll, em «Essence, Expression and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», in M. Rollins (1993) (org.) *Danto and his Critics*, Oxford: Basil Blackwell, pp. 79-106. Sobre esta Danto afirma mesmo, em Rollins (1992), que não só traduz de forma exemplar a sua proposta, como exhibe propriedades que esta decididamente tem mas que não lhe haviam ficado claras. Danto acrescenta que seria para «Essence, Expression e History» que encaminharia qualquer um que quisesse conhecer em detalhe a sua filosofia da arte. Carroll apresenta aí a proposta de Danto acerca da essência da arte já sob a forma de condições necessárias e suficientes para haver arte.

⁶⁰ As respostas à questão «Qual a natureza da Arte?» (ou «O que é a arte?») permitem satisfazer três tipos de necessidades: em primeiro lugar, a necessidade prática de identificar as obras de arte, distinguindo-as do que não é arte; em segundo, a urgência teórica de formular uma definição real explícita; e por fim, a necessidade metafísica de encontrar a essência da arte. A filosofia da arte de Danto visa satisfazer estes três tipos de necessidades, mas já Carroll apenas se propõe encontrar condições para identificar a arte, como vimos.

assim, de ser encontrada em propriedades relacionais não manifestas, como sugeriu Mandelbaum.

A primeira condição que permite separar a arte do que não é arte, e simultaneamente a primeira condição necessária para que haja arte, é a propriedade de ser acerca de algo: todas as obras de arte têm um conteúdo, ou melhor, são «acerca de algo» (têm *aboutness*), e tal não acontece com os objectos comuns. Mesmo uma pintura monocromática é sobre algo, sobre os meios próprios da pintura, sobre as tintas e as telas. Uma obra de arte que sirva para mostrar que as obras de arte não são sobre nada será auto-refutante porque ela própria será acerca do que as obras de arte devem ser.

A segunda condição é algo a que vulgarmente chamamos «estilo» e que Danto apresenta como um modo específico de apresentação⁶¹. As obras de arte não se limitam a veicular um conteúdo, veiculam-no de uma certa maneira, que é, ela própria, significativa. Assim, as obras de arte expressam um certo ponto de vista do artista acerca de um conteúdo em causa, e por isso não são neutras. Nelas encontramos as atitudes do artista, a sua forma de organizar e apresentar o mundo. A escolha do meio de apresentação expressa o modo como o artista vê aquilo acerca do qual a obra é, e serve a estrutura elíptica ou metafórica da obra.

A terceira condição é, pois, esta estrutura elíptica, a componente retórica ou metafórica da obra. A obra é como um entimema, que deixa algo por dizer, algo que deve ser descoberto pelo público. A obra convida o receptor a encontrar correlações, a descobrir as metáforas que existem entre os seus elementos tangíveis (as cores e formas ou as personagens na literatura) e as identificações artísticas.

Dado que toda arte é metafórica, toda a arte requer uma interpretação (a quarta condição para que haja arte). A interpretação permite, a partir dos elementos visíveis, fazer identificações artísticas. Fazer uma identificação artística é preencher os espaços em branco entre os elementos da obra e os seus significados: é dizer, por exemplo, que uma pincelada é uma nuvem ou é apenas tinta. É a interpretação que nos leva a afirmar que uma linha é o limite entre dois corpos ou que uma mancha de

⁶¹ Em *The Transfiguration of the Commonplace* Danto refere-se sempre ao modo de apresentação e nunca ao estilo, termo que só posteriormente aparece com um sentido semelhante, nomeadamente em «Narrative and Style», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49:3, 1991. O estilo supõe uma certa constância no modo de apresentação que se mantém ao longo do tempo.

tinta branca é Ícaro que cai do céu. E a identificação de um objecto como obra de arte depende da interpretação que dele se faça. Assim, o espectador pouco informado que não possa interpretar o objecto como arte, não poderá identificá-lo como tal. A obra ganha vida pela interpretação e sem interpretação não há arte.

A interpretação é, pois, uma narrativa, na qual se torna explícita a estrutura elíptica ou metafórica da obra através das identificações artísticas da constelação dos elementos que a constituem. E neste sentido a interpretação atribui à obra a identidade e o estatuto de obra de arte, fazendo-a pertencer a uma outra classe que não a dos objectos comuns, transfigurando-a. A interpretação é uma conquista intelectual acessível apenas àqueles que conhecem o mundo da arte.

O conhecimento do mundo da arte é, pois, a última condição para que haja arte. Danto define o mundo da arte como uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. O mundo da arte é o mundo de objectos interpretados e dos conhecimentos que permitem fazer as interpretações.

A proposta de Danto para encontrar a natureza da arte é certamente essencialista, mas não será abusivo classificá-la também como expressionista e histórica: na obra de arte o artista expressa um certo ponto de vista sobre um conteúdo que é o significado da obra e para a interpretar é necessário um certo conhecimento do mundo da arte que a contextualiza. Danto partilha assim com Collingwood a tese de que uma condição necessária para haver arte é a expressão de um artista, e com Levinson e Carroll a ideia de que as obras de arte são inseparáveis do momento histórico em que surgem. Com a Teoria Institucional de Dickie, à qual Danto foi inicialmente associado, partilha a referência ao mundo da arte, conceito que, no entanto, encontra tratamentos diferentes nas duas teorias. Apesar dos pontos de contacto, a sua proposta afasta-se das teorias até aqui discutidas em aspectos significativos, e, como procurarei mostrar, apresenta-se como uma melhor alternativa para responder à questão de saber o que é a arte.

Por fim, resta ainda acrescentar que, embora Danto recorra predominantemente a exemplos das artes visuais do século XX, a sua definição pretende dar conta, como não poderia deixar de ser, de todos os tipos de arte, de todas as obras de arte possíveis.

2. A essência da arte: a resposta de Danto ao problema da Natureza da Arte

A complexidade da proposta de Danto justifica um olhar mais atento às condições que sugere serem separadamente necessárias e conjuntamente suficientes para haver arte. Conhecer em maior profundidade a filosofia da arte que desenvolveu depois de *Brillo Box* permitir-nos-á avaliá-la com maior rigor.

Brillo Box e as restantes obras de Warhol que compunham a exposição de 64 colocavam elas próprias, acredita Danto, a questão de saber o que é a arte, solicitando uma filosofia da arte que lhe respondesse. As obras tornavam-se filosóficas porque traziam consigo aquilo que é mais próprio da filosofia: distinguir os indiscerníveis. Embora a aliança entre a arte e a filosofia não fosse nova, a arte do século XX assumia-a de um modo diferente ao incorporar em si um problema que tipicamente pertence ao domínio da filosofia. Esta aliança encontra-se, segundo Danto, na génese de ambas, no facto de surgirem apenas quando uma sociedade adquire o conceito de realidade, contrastando-o com algo que, de certa forma, não é real, quer seja a aparência, a ilusão, a representação ou a arte.⁶²

2.1. *Aboutness*: a propriedade de ser sobre algo

Na tentativa de encontrar critérios de demarcação entre as obras de arte e as meras coisas comuns, das quais estas muitas vezes são indiscerníveis, Danto começa por ensaiar a hipótese de que a representação é o que caracteriza as obras de arte. Esta é uma estranha sugestão no século em que a arte, sob os auspícios do modernismo, parece ter abandonado a sua vocação representativa. A sua sugestão inicial é então a de que todas representam na medida em que têm um significado. Mas que significará, afinal, ter um significado? A distinção fregeana entre sentido e referência vem esclarecer esta afirmação. O significado diz respeito tanto ao sentido como à referência de uma expressão. O sentido de uma expressão como «A Estrela

⁶² Veja-se a este propósito Danto (1981), pp. 77-79.

da Manhã» diz respeito ao conteúdo da expressão, àquilo que ela quer dizer. A referência corresponde à extensão ou denotação da expressão. Neste caso a referência de «A Estrela da Manhã» é o planeta Vénus, porque é a ele que a expressão se aplica. Assim sendo, as expressões «A Estrela da Manhã» e «A Estrela da Tarde» têm sentidos diferentes, mas a mesma referência porque a sua extensão é exactamente a mesma, ou seja, aplicam-se exclusivamente ao planeta Vénus. Ocasionalmente, poderemos estipular que «A Estrela da Manhã» passará a referir-se ou a estar pela Lua, por exemplo numa qualquer linguagem secreta. Por estipulação, poderemos fazer qualquer coisa referir qualquer outra. Podemos convencionar que, de cada vez que dissermos a palavra «laranja», nos referiremos a «maçãs» ou a «holandeses» ou até a «vestidos compridos». Neste domínio tudo é possível, tudo pode estar por tudo. As obras de arte podem não ter uma referência ou uma extensão porque não se aplicam a nada, podem não estar por nada, não tendo neste sentido qualquer significado. Ao longo do tempo as obras de arte foram perdendo a sua função denotativa, mas mantiveram a capacidade de significar, uma vez que terão sempre um sentido. Significam porque são sobre algo, têm aquilo a que Danto chama «*aboutness*».

«O que quero propor, como base nestas considerações imensamente esquemáticas e vulneráveis, é que as obras de arte são do tipo certo para serem logicamente associadas às palavras, apesar de terem contrapartes que são meras coisas reais, considerando que as primeiras são acerca de algo (ou que a questão acerca do que é que elas são acerca pode ser colocada legitimamente)». (Danto, 1981, p. 82)⁶³

Mesmo quando uma obra é apresentada com a indicação «Sem Título» ela é sobre algo, porque, se não for efectivamente sobre algo, então é uma coisa e não uma obra de arte. As obras de arte, enquanto classe, são sobre algo, mesmo que esse algo seja uma ausência. O título indica-nos geralmente o que procurar quando pretendemos encontrar o significado da obra, e por isso não é frequente encontrar títulos em meras coisas reais, que têm, em vez disso, apenas nomes.

⁶³ «What I want to propose, on the basis of these immensely schematic and vulnerable remarks, is that works of art are logically of the right sort to be bracketed with words, even though they have counterparts that are mere real things, in the respect that the former are about something (or the question of what they are about may legitimately arise). (Danto, 1981, p. 82)

Note-se que o facto de as obras de arte poderem ser indiscerníveis de meras coisas reais serve de argumento para sustentar a tese de que as propriedades estéticas – como a beleza – não fazem parte da essência da arte. Entre a pá de neve que constitui *Em Antecipação do Braço Partido* e uma pá de neve comum que não é arte podem não existir diferenças estéticas significativas: seria absurdo afirmar que uma é bela, mas não a outra, ou que apenas uma provoca ou tem a capacidade de provocar uma emoção estética peculiar.⁶⁴ Não significa isto que as propriedades estéticas não possam genericamente ser importantes para a apreciação das obras de arte; apenas que não fazem parte da essência da arte. Para reforçar esta ideia poderemos ainda afirmar que muitas obras de arte não têm propriedades estéticas relevantes, não são particularmente belas ou visualmente interessantes. *Zero Dólares*, de Cildo Meireles, consiste nas imagens da frente e do verso de uma nota de dólar, em que o Tio Sam e Forte Knox substituem George Washington e a Casa Branca. As cores da obra não são especialmente bonitas e a obra não causa nenhum tipo de experiência que não possamos ter com qualquer nota de dólar comum. Se não compreendermos o que há de diferente entre *Zero Dólares* e uma nota comum, não poderemos responder apropriadamente à obra. Esta resposta é, portanto, uma conquista cognitiva e não uma reacção estética. A imagem do espectador ingénuo arrebatado pelo poder intemporal da obra de arte deve ser abandonada, até porque, como compreenderemos mais tarde, só sabemos àquilo a que reagir esteticamente depois de conhecermos os limites da obra, coisa que só é possível com a interpretação. Deveremos apreciar esteticamente a posição da pá de neve em *Em Antecipação do Braço Partido* ou o papel de parede que surge em *Vestido de Noiva* de Robert Gober?⁶⁵ A resposta terá forçosamente de ser ambígua: se estes elementos fizerem parte da obra poderemos apreciá-los e procurar fruí-los esteticamente; caso contrário, nada haverá neles para apreciar, pelo menos enquanto partes de uma obra de arte.

⁶⁴ Duchamp, por exemplo, selecciona propositadamente objectos esteticamente irrelevantes para as suas obras de modo a que a sua apreciação não seja feita em termos estéticos, mas sim filosóficos.

⁶⁵ A obra, de 1989, consiste num vestido de noiva que Gober desenhou e confeccionou, colocado contra um fundo de papel de parede representando um homem negro enforcado e um homem branco a dormir.

Note-se que, embora tenhamos já avançado na compreensão da natureza da arte, encontrámos apenas uma condição necessária para haver arte e não uma condição suficiente, pois mesmo que seja verdade que todas as obras de arte sejam sobre algo, tal não acontece apenas com elas. Todas as obras representam mas não só elas o fazem. Mais terá, então, de ser dito para que a essência da arte seja encontrada.

2.2. Modo de apresentação

A obra de arte distingue-se das meras representações porque, contrariamente ao que acontece nas representações que não são arte, o meio de apresentação é também ele significativo.

«A tese é a de que as obras de arte, em contraste categorial com as meras representações, usam os meios de representação de um modo que não é exhaustivamente especificado quando especificamos exhaustivamente o que está a ser representado. [...] Eu propus, então, que a obra de arte expressa algo acerca do seu conteúdo, em contraste com as representações comuns.» (Danto, 1981, p. 148)⁶⁶

As obras são, portanto, semi-opacas. Um mapa ou um diagrama são formas de veicular uma mensagem, um conteúdo, em que a especificidade do veículo não deve ser tida em conta para a interpretação que deles se faz. São formas de representação transparentes. As cores de um qualquer mapa servem para distinguir os elementos da mensagem e não para serem elas próprias alvo de apreciação. Se se pretender que assim seja, se um qualquer artista reproduzir um mapa, chamando a atenção para as formas e cores nele contidas, tê-lo-á transformado em obra de arte, fazendo-o participar simultaneamente do mundo da arte e do mundo dos objectos do quotidiano, caso ele possa ainda ser usado apenas como mapa.⁶⁷

⁶⁶ «The thesis is that works of art, in categorical contrast with mere representations, use the means of representation in a way that is not exhaustively specified when one has exhaustively specified what is being represented. [...] I then proposed that an artwork expresses something about its content, in contrast with an ordinary representation. » (Danto, 1981, p. 148)

⁶⁷ Danto apresenta um caso semelhante em Danto (1981). Consiste numa obra de Lichtenstein em que este uma reproduz em tela e numa escala incomparavelmente maior um diagrama feito por Erle Loran para ilustrar a estrutura de uma obra de Cézanne.

Em *The Transfiguration of the Commonplace* Danto faz-nos comparar três textos que partilham o mesmo conteúdo, o primeiro dos quais é *A Sangue Frio* de Truman Capote. Nele Capote conta na forma de romance acontecimentos reais, apresentando ao mundo o romance não-ficcional. Imaginemos que um artista que repudia o trabalho de Capote conta a mesma história dando-lhe deliberadamente a forma de um artigo de jornal. Este artista, que não é um jornalista nem apresenta a história num jornal, está simplesmente a rejeitar as formas comuns de apresentação artística e a mostrar-nos que a seriedade do conteúdo do texto não é compatível com o meio de apresentação escolhido por Capote. A forma jornalística seria a mais adequada, segundo ele, e por isso o meio de apresentação por si escolhido é significativo.

Imaginemos ainda que a mesma história é contada por um jornalista, num jornal, sem que este pretenda fazer dela algo mais que uma peça jornalística. Estaremos ainda na presença de uma obra de arte? Tal como o conteúdo não permitia identificar a obra de Capote com a do artista que o repudia, também agora não é suficiente para que o texto seja uma obra de arte. O jornalista não pretende transmitir qualquer mensagem acerca do conteúdo quando escolhe o meio de apresentação da mensagem, e por isso o seu texto assemelha-se a um mapa em que só o conteúdo tem relevância.

As obras de arte não se esgotam no seu conteúdo e, por isso, quando identificamos apenas o conteúdo não identificamos ainda a obra. As representações artísticas expressam algo acerca do seu conteúdo através dos meios de apresentação escolhidos pelos artistas. Uma obra de arte tem um significado que as suas contrapartes que são objectos comuns não têm e associa a este um meio de apresentação significativo. Os especialistas em arte podem dizer qual o significado de uma obra e como ela dá corpo ou veicula esse significado. A originalidade dos artistas revela-se muitas vezes na escolha do modo de apresentação, já que o mais frequente é os assuntos ou conteúdos seleccionados pelos artistas serem aqueles que preocupam o seu tempo, o seu grupo ou a humanidade em geral.

Enquanto o modo de apresentação é eleito, o estilo é construído. A existência de um estilo implica uma constância nos modos de apresentação ao longo do tempo.

O estilo é um instrumento de representação acessível àqueles que interpretam as obras de arte, é o património artístico de um autor, um movimento ou um período histórico. O estilo é uma característica intrigante das obras de arte, porque diz respeito a características das obras que, não estando muitas vezes visíveis para os artistas e para os seus contemporâneos, se tornam depois claras no decurso da produção das sucessivas obras de arte. O próprio artista poderá desconhecer as propriedades estilísticas das suas obras, tornadas inteligíveis com o tempo. Aliás, Danto acredita mesmo que só se for parcialmente invisível para o seu autor poderá um estilo sê-lo autenticamente. O estilo é o rosto do artista, a sua marca, e neste sentido é algo que só os outros podem verdadeiramente conhecer. Danto distingue o estilo da maneira (*manner*) e da moda, afirmando que enquanto a moda é volátil, o estilo é estável, e enquanto a maneira é aprendida, o estilo é espontaneamente desenvolvido. Quando alguém pinta como Rembrandt, fá-lo porque aprendeu a especificidade da sua maneira de pintar e não porque esta tenha surgido sem mais na sua procura de instrumentos de representação artística. O estilo acontece, e não pode ser aprendido ou ensaiado. Neste sentido, o estilo deverá ser explicado sem qualquer referência às intenções dos artistas. O desenvolvimento do estilo assinala a historicidade da obra de um artista. Cada obra em particular expressa o estilo, exemplifica-o, e expressa o artista, como aquele que é responsável pelo estilo, ou melhor, aquele a quem o estilo se pode atribuir. O estilo assemelha-se, portanto, à personalidade, que se torna efectiva em cada comportamento sem se limitar a eles, e por isso não seria disparatado afirmar que é a personalidade artística do autor. E tal como acontece com a personalidade dos indivíduos, também a personalidade artística, o estilo, é resistente às mudanças. Se o estilo é grandioso e o estilo é o artista, então a grandeza do estilo evidencia a grandeza do artista.

O modo como reconhecemos um estilo numa obra de arte será explicitado mais à frente neste estudo, quando nos debruçarmos sobre o carácter histórico da produção artística.

2.3. Expressão retórica

As obras de arte têm significados que se apresentam de uma certa forma, mas a escolha do modo de apresentação não é indiferente ou aleatório. Ele faz parte de uma estratégia do artista para suscitar no seu auditório uma certa atitude ou disposição para com o assunto veiculado. Neste sentido, as obras de arte têm uma estrutura retórica que faz parte da sua natureza específica. Ao expressar algo de uma certa forma, as obras de arte visam sugerir ao auditório que veja esse algo a uma certa luz, veiculando o ponto de vista do artista sobre o assunto.

Os recursos retóricos são muitos e variados, mas entre eles os entimemas e as metáforas estão entre os mais eficazes e representativos. Um entimema é um argumento com uma premissa oculta. A informação omissa é geralmente algo de conhecimento comum, que, de tão óbvio ou estabelecido, dispensa ser enunciado. Quando a informação omissa é finalmente explicitada o argumento torna-se normalmente válido. Neste caso, se partir de premissas verdadeiras, poderá provar a verdade da conclusão. Mas não sem o contributo do interlocutor que tem de preencher os espaços em branco deixados pelo emissor. Com a informação de partida e aquela que o auditório conseguir explicitar, veicula-se uma mensagem, a conclusão do entimema. O receptor da mensagem é uma parte activa do processo de construção da mesma. E esta cooperação é exactamente o que dá força ao entimema: como o próprio auditório contribui para a defesa da tese que lhe é dirigida, assume-a mais facilmente como verdadeira, dispondo-se a incorporá-la no seu sistema de crenças.

A metáfora beneficia também deste envolvimento do receptor na mensagem retórica. A metáfora é como um silogismo elíptico com um termo omissa. Afirmar que a cantora é uma deusa, por exemplo, significa dizer, para além disto, que as deusas têm uma certa propriedade, partilhada pela cantora. Que propriedade é essa, é algo que o receptor terá de descobrir, baseando-se, obviamente, nos seus conhecimentos sobre deusas e cantoras. Compreender uma metáfora é um acto cognitivo. Por isto, as metáforas dependem do contexto cultural em que são criadas e podem perder-se com a tradução. A metáfora é uma forma de apresentação e é verdadeira se o «sujeito» puder ser apresentado dessa forma.

Enquanto modo de apresentação, as metáforas são semi-opacas, uma vez que a forma como mostram transforma o que é mostrado, transfigura-o e fá-lo ser visto a uma certa luz. Serão correctas se aquilo que apresentam é como sugerem e incorrectas se tal não acontecer. As metáforas, bem como os outros recursos retóricos, são produções intencionais, que resultam do facto de um emissor pretender despoletar uma reacção cognitiva num auditório supostamente preparado para as compreender. Uma metáfora morta é aquela que não pode já ser compreendida por um auditório incapaz de detectar as semelhanças entre as coisas diferentes que a metáfora reúne.

Afirmar que as obras de arte possuem uma estrutura retórica, geralmente metafórica, significa afirmar que apresentam o seu conteúdo de forma não explícita, convidando aqueles que com elas contactam a preencher espaços cognitivos que completam a informação de partida e defendem um ponto de vista sobre o assunto em causa. As obras de arte são, segundo Danto, significados com corpo, e o corpo que o artista escolhe não é indiferente ao modo como convida o espectador a ver o significado específico que elegeu. Neste sentido, as obras, tal como as metáforas, são semi-opacas, porque se servem do modo de apresentação para veicular uma certa perspectiva sobre um sujeito que é indissociável dela.

Danto acredita que nas obras de arte os artistas expressam algo sobre um conteúdo através de metáforas.⁶⁸ Afirmam «x é y» e convidam o público a encontrar um terceiro termo partilhado por x e y; é essa descoberta que dará acesso ao ponto de vista expresso na obra sobre x, que é o seu conteúdo. Quando El Greco alonga os santos, constrói dessa maneira uma metáfora da relação do homem com a transcendência. A representação geométrica de inexpressivos e psicologicamente desinteressantes jogadores de cartas serve a Cézanne para expressar um ponto de vista sobre a pintura que acredita ser um meio para exhibir as propriedades dela própria, sem se preocupar com as especificidades humanas e expressivas dos retratados. *Roda de Bicicleta*, de Duchamp, é um objecto que o autor convida a ser manipulado, como podem ser manipulados os objectos comuns que

⁶⁸«The philosophical point is that the concept of expression can be reduced to the concept of metaphor, when the way in which something is represented is taken in connection with the subject represented.» (Danto, 1981, p.197)

não são arte. Com a metáfora «*Roda de Bicicleta* é uma obra de arte que se pode girar» Duchamp veicula um ponto de vista sobre a arte que rejeita a concepção sobre a mesma como algo intocável, precioso, distante. Descobrir a metáfora contida na obra – metáfora esta que a constitui – é o aspecto central da interpretação artística.

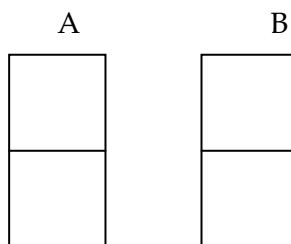
O papel da crítica de arte é, pois, o de dar ao público as informações necessárias para que este possa preencher os espaços retóricos da obra. O crítico pode fornecer informações sobre o assunto, recorrendo, por exemplo, a dados da história pessoal do artista, da sua corrente artística ou do seu lugar na história da arte, entre outras. Poderá ainda analisar a especificidade do modo de apresentação, mostrando como se diferencia de outros que o artista tinha ao seu dispor, ou salientar o estilo. Em qualquer dos casos, o objectivo é que seja o próprio público, perante a obra, a compreender que ponto de vista é veiculado na obra. A sua força artística e cognitiva reside exactamente em ser o público a fazê-lo e não o crítico. Tal como acontece com as metáforas, as obras de arte deixam de provocar o mesmo efeito se tudo for revelado e nada descoberto. Quando afirmamos que o carro é uma bomba e acrescentamos imediatamente que assim é porque causa um grande impacto, teremos condenado a metáfora ao fracasso, uma vez que desvelámos o termo de ligação que deveria ser encontrado pelo auditório. A crítica não dispensa, portanto, o contacto directo com as obras porque só este permite esta cooperação dinâmica entre o artista e o público.

O poder cognitivo da metáfora, e consequentemente da arte que com ela é construída, reside no facto de estimular a mente e impulsionar a descoberta de propriedades ocultas das coisas.

2.4. Interpretação

Em «The Artworld» Danto apresenta-nos um exemplo que se repete em *The Transfiguration of the Commonplace*. Suponhamos, diz Danto, que somos confrontados com duas obras indiscerníveis a que os seus autores chamaram *A Primeira Lei de Newton* e *A Terceira Lei de Newton*. Visualmente ambas consistem numa tela

rectangular branca atravessada horizontalmente por uma linha preta exactamente a meio de todo o espaço.



Antes de considerarmos o uso que Danto faz do exemplo, demoremo-nos numa questão que ele imediatamente coloca: se um espectador pouco informado visitasse um museu de arte contemporânea e encontrasse uma destas obras entre obras de arte como quadros figurativos e pequenas esculturas em mármore, provavelmente não teria qualquer dificuldade em identificar a obra como arte, mas se esta surgisse num local mais ambíguo, como uma arrecadação ou um ateliê de arquitectura, como poderia este espectador saber que se encontrava perante uma obra de arte? Exemplos de momentos de indecisão como este são comuns. E equívocos podem de facto acontecer. *Fonte*, de Duchamp, foi alvo de um destes equívocos quando transportada para a arrecadação pelos funcionários da Exposição dos Independentes, em Nova Iorque, em 1917.

Em «Interpretation and Identification»⁶⁹, Danto responde a esta questão afirmando que a identificação de um objecto como obra de arte depende da interpretação que dele se faça. Assim, o espectador pouco informado que não possa interpretar o objecto como arte não poderá identificá-lo como tal.

«Não interpretar a obra é não poder falar da estrutura da obra, que era o que eu queria dizer quando falava de ver a obra com neutralidade, tal como quando falava da contraparte material de uma obra de arte, é não a ver a obra como arte.» (Danto, 1981, p. 120)⁷⁰

Mas com esta resposta apenas adiamos a questão, pois importa ainda saber em que consiste a interpretação, o que é interpretar uma obra de arte. Haverá uma

⁶⁹ Danto (1981), pp. 115-135.

⁷⁰ «Not to interpret the work is not to be able to speak of the structure of the work, which is not to see it neutrally, say as what I have spoken of as the material counterpart of an artwork, is not to see it as art.» (Danto, 1981, p. 120)

interpretação especificamente artística? Tal parece inevitável, dado que requerer uma interpretação não pode ser uma condição suficiente para que algo seja arte, mesmo que aceitemos, como Danto sugere, que é uma condição necessária.⁷¹

Como vimos, Danto faz depender a classificação de algo como arte da interpretação. Mas suponhamos que o nosso espectador pouco informado faz uma interpretação na arrecadação do museu identificando a obra como um mero painel branco com uma linha preta, suspeitando que o objecto encontrado se reduz ao tampo de uma mesa ou a um remendo para uma parede. Esta interpretação identifica o objecto com um rectângulo branco com uma linha preta. Não poderemos dizer que a interpretação é falsa, uma vez que a obra é um rectângulo branco com uma linha preta. Todavia, esta interpretação não permite identificar o objecto como arte.

Se regressarmos ao exemplo, tal como é apresentado por Danto, encontraremos outras interpretações possíveis. O autor de A poderia dizer que a linha horizontal é (ou representa) a trajectória de uma partícula isolada que permanece em movimento desde que não seja afectada por forças bloqueadoras. O facto de a linha não ter nenhuma das suas extremidades dentro do espaço em branco poderia ser interpretado como uma representação da constância do movimento em linha recta. Suponhamos ainda que o autor de B não vê na linha negra do seu quadro qualquer trajectória, mas sim o encontro de duas massas opostas equivalentes. O elemento que o autor de A interpreta como a trajectória de uma partícula, é entendido por B como um não-elemento, um espaço de confluência de duas massas antagónicas. O autor de B poderia indicar-nos que os limites das massas são os limites da tela ou anunciar que as massas vão para além da tela. Sob qualquer uma destas interpretações, a sua obra é composta por dois elementos e incompatível com uma interpretação que a dissesse constituída por três elementos (uma trajectória que divide o espaço total em dois, por exemplo).

⁷¹ Em *After the End of Art*, Danto sugere que o plano, elaborado em *The Transfiguration of the Commonplace*, para encontrar uma definição de arte – captando assim a sua essência – teria falhado, uma vez que teria apenas apontado condições necessárias para algo ser arte e não condições suficientes. Esta afirmação só se justifica porque no contexto da última Danto pretende enfatizar o carácter histórico da produção artística. A imagem que Danto guarda de *The Transfiguration of the Commonplace* parece por vezes injustamente redutora.

Em ambos os casos a interpretação inicia-se no título, que é, nas palavras de Danto, uma direcção para a interpretação. Se tivéssemos chamado a *A A Terceira Lei de Newton*, não poderíamos interpretar a linha horizontal como sendo a trajectória de uma partícula, porque a terceira lei de Newton nada nos diz sobre trajectórias ou partículas. E obviamente a interpretação depende daquilo que o espectador sabe acerca do mundo: se o nosso espectador pouco informado não conhecer o título da obra ou se nada souber sobre a primeira lei de Newton, não poderá identificar a linha horizontal com a trajectória de uma partícula isolada. Obviamente também, se soubermos que o autor da obra não tem qualquer conhecimento acerca do conteúdo da primeira lei de Newton, apesar de nós o termos, mais uma vez não poderemos interpretar a linha horizontal como a trajectória de uma partícula isolada.⁷² A interpretação deve respeitar as intenções do artista, quando estas são conhecidas do espectador (o título pode reflecti-las) ou pelos menos estar de acordo com aquilo que o artista poderia ter pretendido fazer, caso não se saiba exactamente quais as suas intenções ao criar a obra.⁷³ O que pode ser pretendido depende das ideias e teorias que o artista conhece e, neste caso, a interpretação correcta é uma hipótese acerca do que o artista pode ter pretendido. Os limites da interpretação são, portanto, os limites do conhecimento de quem observa a obra e de quem a produz.⁷⁴

⁷² Com esta restrição Danto retira a legitimidade às interpretações que dependem apenas do espectador e da sua criatividade. Interpretar não é como ver rostos nas nuvens. Quem interpreta só o faz com autoridade se respeitar aquilo que o autor quis pôr na obra, ou o que poderia ter querido, caso não se saiba qual era a sua intenção. O título é um indicador desta intenção, mesmo quando deliberadamente a obra é deixada *Sem Título* ou se denomina apenas *Composição #*. Todavia, esta restrição levanta ela própria problemas relacionados com a intencionalidade da obra, que Danto admite em Danto, 1981, p. 130. A compreensão da importância da intenção do artista na obra de arte mereceria um trabalho mais demorado, sobretudo porque Danto admite a possibilidade de uma interpretação retroactiva quando surge um novo estilo (ou predicado) na história da arte. Se o autor de uma obra não conhecia o elemento artístico x, como pode a ausência de x ser relevante para a interpretação?

⁷³ De acordo com uma distinção que veremos mais à frente, é possível, segundo Danto, fazer interpretações das obras de arte sem atender ao que o artista pretendeu ou podia ser pretendido. A estas chama Danto interpretações de profundidade. Elas não são, todavia, interpretações constitutivas, ou seja, interpretações que façam com que um objecto se «transfigure» em obra de arte. As interpretações constitutivas são as interpretações de superfície, que dependem, essas sim, das intenções do artista. Requerer uma interpretação de superfície é, portanto, uma das condições necessárias para que um objecto seja uma obra de arte.

⁷⁴ Danto afasta-se assim de um intencionalismo extremo, uma vez que em rigor a interpretação não depende do conhecimento das intenções do artista. Para além disso, em «Narrative and Style» Danto afirma que para a identificação e apreciação do estilo as intenções do artista não são de todo relevantes.

E neste sentido, a interpretação, como não podia deixar de ser, é um acto racional e informado, e não um reflexo perceptivo. Por isso, o nosso espectador *pouco informado* não pode interpretar a obra e consequentemente não pode vê-la como uma obra de arte. A interpretação requer assim um mundo da arte, entendido no sentido do domínio de um complexo aparelho teórico que permite fazer as identificações artísticas que compõem as interpretações. Uma identificação artística é a classificação de um elemento da obra como representante de uma parte do seu conteúdo. Fazer uma identificação artística é dizer, por exemplo, que a linha horizontal em B é o espaço de contacto entre as duas massas antagónicas.

Um objecto só será uma obra de arte para aqueles que conseguirem fazer identificações artísticas a partir dos seus elementos «visíveis». A obra é mais do que aquilo que se pode ver, mas o que está a mais – a interpretação – depende do que se pode ver. Os limites da obra de arte dependem, portanto, dos elementos materiais do objecto, embora a obra não se reduza a esses elementos.

Uma vez que, de um modo geral, cada interpretação de um objecto é incompatível com as outras, devemos entender cada uma como instauradora de uma obra de arte. Uma interpretação cria uma identidade; cada nova visão do objecto gera *uma* obra de arte. Os elementos do objecto transformam-se à luz das identificações artísticas que deles se fazem. A linha horizontal de A poderia ser identificada com o voo de um jacto se a obra tivesse um título que o sugerisse, ou ainda com o percurso de um submarino, se algo nos autorizasse a interpretá-la dessa forma. Em qualquer dos casos, identificar um dos elementos de uma forma ou de outra implica transformar todo o conjunto. Se a linha é o voo, então a superfície branca é o cenário que lhe subjaz. Se a linha é o percurso do submarino, então a superfície é a água em que o submarino está imerso. Estas duas interpretações inconciliáveis criam obras diferentes que têm em comum o mesmo objecto físico. Cada uma delas é um todo que gera uma visão do mundo. Para reforçar esta ideia, Danto compara a criação de visões de mundo na interpretação artística com o que se passa na ciência: quando a revolução copernicana substituiu a teoria geocêntrica pela heliocêntrica nada no mundo mudou; apenas a teoria e, com ela, a visão do

mundo. «Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana», afirma Danto (1981, p.125).

Se de um certo objecto tivermos várias interpretações correctas⁷⁵, teremos várias obras de arte e não apenas uma. Quando, no início de *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto propõe que imaginemos uma galeria de quadros vermelhos indiscerníveis com títulos diferentes («Nirvana», «Quadrado Vermelho», «Os Israelitas Já Tinham Atravessado e os Egípcios Afogaram-se» e «O Estado de Espírito de Kierkegaard» são alguns deles), Danto coloca-nos perante obras diferentes e não instâncias da mesma obra. Embora as propriedades visíveis sejam as mesmas, se pudermos dar diferentes interpretações aos diferentes quadros, sugeridas pelos títulos, teremos, portanto, diferentes obras de arte, dado que a interpretação é ontologicamente constitutiva. A interpretação *mais* correcta é aquela que mais se aproxima daquela que o autor faria da sua própria obra.

«Se as interpretações são o que constitui as obras, não existem obras sem elas e as obras são constituídas erradamente quando a interpretação está errada. E conhecer a interpretação do artista é, com efeito, identificar o que ele ou ela fez. A interpretação não é algo exterior à obra: a obra e a interpretação surgem em simultâneo na consciência estética. Como a interpretação é inseparável da obra, e é inseparável do artista, se é a sua obra.» (Danto, 1986, p. 45)⁷⁶

Não devemos supor, contudo, que a possibilidade de obter várias interpretações de uma obra permite afirmar que não há interpretações erradas. Efectivamente, serão incorrectas todas as interpretações que apontem explicações

⁷⁵ Em «Interpretation in Art» (in Levinson, J. (org.), *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, pp.291-306) Gregory Currie distingue interpretações *optimal* de interpretações *best*. Uma interpretação é *optimal* se não há nenhuma outra que seja melhor e é *best* se não há nenhuma outra que seja tão boa. Podem, portanto, existir várias interpretações *optimal* de uma obra, mas apenas uma *best*. Embora, Danto não faça estas distinções, poderemos pensar que se refere a interpretações *optimal*.

⁷⁶ If interpretations are what constitute works, there are no works without them and works are misconstituted when interpretation is wrong. And knowing the artist's interpretation is in effect identifying what he or she has made. The interpretation is not something outside the work: work and interpretation arise together in aesthetic consciousness. As interpretation is inseparable from work, it is inseparable from the artist if it is the artist's work.» (Danto, 1986, p.45) A este propósito afirma ainda: «I believe we cannot be deeply wrong if we suppose that the correct interpretation of object-as-artwork is the one which coincides most closely with the artist's own interpretation.» (Danto, 1986, p. 44)

falsas para a obra, explicações que são incompatíveis com o que o autor pretendeu ou poderia ter pretendido para a obra.⁷⁷

Embora a interpretação estabeleça a identidade da obra, ela não deverá fazer referência à qualidade da mesma. Em «Quality and Inequality»⁷⁸ Danto assume como inevitável o facto de respondermos de modo diferente às diversas obras de arte. Responder é discriminar, e, na verdade, se não respondêssemos de modo diferentes a obras diferentes não responderíamos de todo. Todavia, argumenta a favor da suspensão de qualquer avaliação qualitativa das obras de arte, concluindo:

«É por isso que seria, a limite, uma boa ideia deixar de usar o termo “qualidade” em relação à arte, apenas porque ele expressa um conceito que situa a arte dentro do tipo de sistemas de gradação que oculta o seu verdadeiro valor para a vida humana.» (Danto, 1994, p. 347)⁷⁹

A interpretação é um acto cognitivo que revela outro acto cognitivo, a saber, o de dar corpo a significados de forma retórica. Neste sentido, são as potencialidades cognitivas das obras, e não a sua qualidade, o que permite distingui-las dos objectos comuns que não são arte, assegurando-lhe a sua identidade ontológica.

Em «Danto, Style, and Intention»⁸⁰, Noël Carroll aponta algumas incompatibilidades entre partes da teoria da interpretação de Danto, geradas pela importância que Danto atribui à intenção do artista na interpretação. Em *The Transfiguration of the Commonplace* Danto impõe, como condição para uma interpretação correcta, o respeito por aquilo que o autor pretendeu ou poderia ter pretendido fazer. Para saber o que o autor poderia ter pretendido, consultamos o contexto específico do mundo da arte existente quando a obra foi produzida. A este conhecimento aliamos as informações de senso comum disponíveis ao artista e encontramos uma plataforma circunscrita de conteúdos para a interpretação. Esta

⁷⁷ «Interpretations are then false when the explanations are.». Danto refere-se, mais uma vez, e ainda, às interpretações de superfície, que caracterizemos de seguida. (Danto, 1992, p.42)

⁷⁸ In Danto (1994), *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Nova Iorque, Farrar-Straus-Giroux.

⁷⁹ «That is why it would be, in the end, a good idea to stop using the term “quality” in connection with art, simply because it expresses a concept that locates art within the kinds of systems of grading that occlude its true value for human life.» (Danto, 1994, p. 347)

⁸⁰ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No 3, 1995, pp. 251-257.

deve ter também em conta, como já vimos, o meio de apresentação escolhido pelo artista, o estilo que a obra exhibe. Todavia, como já vimos e Carroll salienta, em «Narrative and Style», Danto distancia-se desta perspectiva quando afirma que sempre que explicamos uma obra à luz do estilo individual de um artista as suas intenções não têm poder explicativo. As características estilísticas não podem ser explicadas pelas intenções do artista porque estas só se evidenciam à medida que a sua obra evolui.

Existem duas formas de desfazer esta aparente incompatibilidade, à luz da filosofia da arte de Danto. Em primeiro lugar, é possível pensar que, quando afirma que a interpretação deve respeitar as intenções do artista ou pelo menos aquilo que ele poderia ter pretendido, Danto se refere àquilo sobre o que as obras são, ao conteúdo. As obras são acerca de alguma coisa e essa coisa tem de ser algo que o artista visou representar nela. A interpretação correcta será, portanto, *sobre* aquilo que o autor pretendeu ou poderá ter pretendido representar. Para além disto, o artista elege um modo de apresentação. Todavia, poderá não ter consciência clara de que existe uma constância nos modos de apresentação que selecciona, não sendo o estilo uma característica intencional da obra. Isto conduz-nos à segunda alternativa.

As obras de arte podem ser sujeitas a dois tipos possíveis de interpretação, sendo as intenções do artista relevantes apenas para uma. Em *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Danto distingue a interpretação profunda da interpretação de superfície.⁸¹ A interpretação profunda vai para além da própria obra, inscrevendo-a numa narrativa mais ampla a que o artista não tem acesso privilegiado. Como Danto explica em «Narrative and Style», as frases narrativas não podem ser inteligíveis para aqueles acerca dos quais elas eram verdadeiras num dado momento, nem podem servir para descrever as suas intenções.⁸² A interpretação de superfície, pelo contrário, cinge-se às razões que o artista dá ou poderia ter dado para eleger um certo conteúdo para a obra e um certo modo de

⁸¹ Danto usa os termos «deep» e «surface» para se referir a estes dois tipos de interpretação. Contudo, alerta que as interpretações «deep» têm pouco a ver com a profundidade: «Depth, needless say, has little to do with profundity» (Danto, 1986, p. 53). Espero que a escolha da tradução «interpretação profunda» não atraia assim o pensamento de Danto.

⁸² Uma frase narrativa é aquela em que um acontecimento anterior é descrito com referência a um posterior. Um exemplo seria afirmar «Tomou aquele que seria o último banho de mar desse ano» ou analogamente «Iniciava-se ali aquele que seria o estilo de toda a sua obra».

apresentação. Dela fazem parte as referências à história da arte que são intencionais. Fazemos constantemente interpretações de superfície para as mais variadas acções quando procuramos o que o agente pretendeu fazer. As obras de arte são o resultado de acções de um artista que tem um acesso excepcional às suas representações. Estas constituem a explicação de superfície da obra. Já a interpretação profunda faz referência a outras razões que não as aduzidas pelo autor. Nesta o autor não tem qualquer autoridade ou posição privilegiada, embora possa aceder-lhe, à semelhança do que acontece com outros analistas.

Para elucidar o conceito de interpretação profunda, Danto apresenta alguns exemplos. O primeiro deles diz respeito à teoria marxista. Marx e Engels olham para as acções individuais dos sujeitos e oferecem uma explicação que vai muito para além das intenções destes. Assumem que aquilo que fazem resulta de uma localização peculiar no processo dialéctico da luta de classes, de que estes podem ou não ter uma consciência clara. A luta de classes acontece com eles, através das suas acções, mas é mais ampla que tudo o que pretendem fazer nos momentos específicos do tempo. Um outro exemplo é fornecido pela abordagem psicanalítica dos actos e omissões humanos. O comportamento individual, explicado pelo indivíduo à luz de um conjunto de razões, é inscrito por Freud numa narrativa que exhibe as trocas e tensões entre as instâncias do psiquismo humano. Neste caso, a interpretação profunda exhibe algo de que o próprio sujeito da acção não tem consciência, algo que lhe é desconhecido. Encontramos ainda um caso de interpretação profunda na filosofia da história de Hegel, que entende as acções dos homens como partes do processo de auto-consciencialização do Espírito através do tempo.⁸³

Como os exemplos mostram, não há incompatibilidade entre os dois tipos de interpretação. As interpretações profundas descrevem os mesmos fenómenos que as interpretações de superfície, mas ultrapassam aquilo que os seus autores podem saber. A interpretação profunda procura a localização de actos intencionais isolados numa estrutura cultural, social, económica, política, psicológica ou metafísica que surge sem que ninguém a pretenda instaurar. Não há limites para a interpretação

⁸³ Danto apresenta ainda os exemplos do Estruturalismo e das teorias do Comportamento Não-lógico. Veja-se, portanto, Danto, 1986, pp. 56-60.

profunda porque é sempre possível inscrever os mesmos actos em narrativas cada vez mais gerais ou em estruturas ainda por evidenciar. A interpretação profunda, apesar de profícua, deixa o mundo como o encontrou, sem convidar à acção.

No que concerne às obras de arte, o que a interpretação profunda poderá fazer é situá-las em estruturas mais vastas que elas próprias, mostrando como podem fazer parte de um processo de que os próprios artistas podem não ter consciência. É o que acontece, por exemplo, quando Hegel caracteriza a arte grega e a inscreve na rota da descoberta cognitiva do Espírito. Ora, quando explicamos a obra a partir do estilo, fazemos referência a algo que vai para além dela e eventualmente até para além do autor, traçando uma interpretação profunda.

A interpretação de superfície, por seu turno, individua a obra, dando-lhe identidade. Aquilo que a obra é depende exclusivamente deste tipo de interpretação. Só ela é constitutiva, só ela transfigura o objecto em obra de arte, sendo, portanto, uma condição necessária para haver arte. Dela fazem parte as informações sobre as decisões do autor, mesmo no que toca ao modo de apresentação escolhido. Quando o autor produz uma obra, associa um conteúdo a um modo de apresentação, que, pelo menos de uma forma geral, dependeu do seu livre-arbítrio. Poderá ou não ter consciência de estar a desenvolver um estilo, que a limite só se revela na interpretação de profundidade. Esta, por seu turno, poderá explicar alguns elementos da obra, mas não aqueles que fazem dela uma obra de arte particular, *aquela* obra de arte.

Embora Danto reconheça que não fornece argumentos que reforcem a interpretação profunda, parece-me que a aceitação das suas teses sobre a arte depende de reconhecermos alguma importância a este tipo de interpretação. Aliás, a tese do fim da arte, que analisaremos mais à frente, resulta ela própria de uma interpretação profunda que Danto apresenta da história da arte. Danto acredita que é contra este tipo de interpretação que se insurgem aqueles que não reconhecem qualquer papel à interpretação artística.

2.5. O mundo da arte e a historicidade

Danto define o mundo da arte como uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. O mundo da arte é o mundo de objectos interpretados e dos conhecimentos que permitem fazer as interpretações. É um património teórico povoado de objectos que são mais que as partes físicas que os constituem. Em *Beyond Brillo Box* Danto apresenta o mundo da arte como o discurso das razões que explicam as obras de arte. Estas razões são aduzidas primeiramente pelos artistas mas depois também pelos galeristas, directores de museus e críticos de arte. O conhecimento que possuem da história da arte, das práticas instituídas e dos contornos culturais específicos da produção artística permite-lhes reconstituir uma certa percepção histórica que motivou a obra. Recuperar essa percepção é a tarefa da interpretação. Interpretar *Brillo Box*, por exemplo, implicaria afirmar, entre outras coisas, que a obra se inscreve na história de um esforço – o da Pop Art – para destruir os limites entre a «arte elevada» e a «arte menor», esforço este que levou Warhol a transfigurar objectos comuns do quotidiano em obras de arte. Com *Brillo Box* mostrava-se, então, que a arte e o consumo andam a par: tudo que o consumimos pode ser arte e a arte pode ser consumida por todos porque todos reconhecem na arte aquilo com que quotidianamente contactam. Os museus transformam-se à luz desta relação e deixam de ser altares em que se veneram obras intocáveis e incompreensíveis para aqueles que não conhecem os eventos representados. Interpretar *Brillo Box* seria, portanto, aludir a razões históricas que estiveram na origem da obra, elaborar uma explicação à luz de um mundo da arte, que não é mais que o conjunto dessas razões. É só à luz do mundo da arte, e não da percepção, que *Brillo Box* se distingue das caixas vulgares de Brillo. O papel da crítica de arte é exactamente o de mostrar que obras ou objectos que parecem iguais são, de facto, diferentes, à luz de razões históricas diferentes. A crítica apela, portanto, ao mundo da arte para distinguir os indiscerníveis, para estabelecer a sua identidade.

E neste sentido o mundo da arte definido por Danto está longe da caricatura muitas vezes associada à teoria Institucional que faz coincidir o mundo da arte com o conjunto de pessoas (artistas, galeristas, directores de museus, críticos de arte, etc.)

que aleatoriamente apresenta objectos como obras de arte.⁸⁴ Para que um objecto seja arte, não precisa, portanto, de uma exposição pública, mas apenas de ser criado por alguém que conheça as teorias estéticas disponíveis e tenha a intenção de transformar um objecto através de uma interpretação. Isto exclui do domínio da arte objectos como pinturas feitas por animais, ou por *robots*, mas também a arte primordial, uma vez que os seus autores não partilharam qualquer atmosfera de teoria artística nem, obviamente, conheciam uma história da arte que ainda não existia. Os autores daquelas que muitas vezes identificamos como as primeiras obras de arte, podiam, portanto, representar pictoricamente, mas não criar obras de arte. A produção de representações pictóricas só pode dar origem a obras de arte quando já existe um mundo da arte. Todavia, para haver um mundo da arte não é preciso que existam teorias artísticas, como à primeira vista poderia parecer. Basta para tal que exista um conjunto de práticas mais ou menos estabelecidas em que significados são corporificados de forma retórica. É o que acontece com as obras de arte primitivas, aquelas que se seguem às obras primordiais, que são já produzidas à luz de um contexto que, embora não seja teórico, inclui práticas de representação artística rudimentares e crenças acerca da representação que podem ser entendidas como um mundo da arte.

Regressemos por instantes às telas brancas com linha preta horizontal. Mas suponhamos agora que o autor de A é um pintor monocromático que abriu uma excepção quando criou a obra que intitulou *Espaço branco com linha preta*. Como já vimos, o título direcciona a interpretação porque sugere um modo de olhar para a obra e nos faz interpretar os elementos nela contidos de uma forma em vez de outra. Quando este autor afirma que devemos olhar para a obra apenas como um espaço branco com linha preta está a marcar uma posição não só sobre *esta* obra em concreto, mas também sobre a pintura, rejeitando perspectivas alternativas à sua. Dizer que a obra é uma superfície branca com uma linha preta e nada mais é fazer uma identificação artística, capaz de transformar o objecto em obra de arte. Embora pareçam afirmar o mesmo, o pintor monocromático e o espectador pouco informado

⁸⁴ Também Dickie, em «O Que é a Arte?» se distancia desta caricatura ao afirmar «Quando chamo instituição ao mundo da arte, estou a querer dizer que se trata de uma prática estabelecida, e não de uma sociedade ou corporação estabelecida.»

não exprimem a mesma proposição quando afirmam «Isto é só uma superfície branca com uma linha negra.» O que os separa é exactamente o mundo da arte, não no sentido do primeiro ter um toque de Midas que falta ao segundo, mas na medida em que o artista conhece as teorias estéticas disponíveis, compreende a história da arte como um suceder de estilos e manifestos e cria a obra de modo a com ela expressar um conteúdo específico.

Quando um abstraccionista afirma que um quadro preto é um quadro preto está simplesmente a indicar que, à luz da teoria que aceita (a de Clement Greenberg em «Modernist Painting», por exemplo), o quadro deve ser interpretado apenas como uma exposição dos meios próprios da pintura: um quadro e tinta preta.⁸⁵ É neste sentido que *Fonte* não é uma obra de arte para os arrumadores, mas é uma obra de arte para Duchamp. *Brillo Box* não pode ser entendida separadamente do contexto em que se encontra, tal como a colcha em *Cama*, de Rauschenberg, não pode separar-se dos salpicos de tinta. Estas são obras feitas para um mundo da arte e por causa desse mundo da arte. A caixa que é *Brillo Box* distingue-se das caixas do supermercado porque há um conjunto de teorias que permitem vê-la como uma obra de arte. É o conhecimento destas teorias e da história da arte que a antecede que faz algumas pessoas – as que entendem o mundo da arte – poderem ver *Brillo Box* como arte. A obra pertence assim a dois mundos com regras diferentes, sem que um tenha de excluir o outro.

Conhecer o mundo da arte é partilhar um património intelectual em que se incluem as teorias estéticas até aí apresentadas, os manifestos artísticos, as obras de arte existentes, os estilos e as correntes artísticas. Uma vez que estas teorias vão surgindo ao longo do tempo e que a história da arte se vai também modificando, o «mundo da arte» será, pois, um conceito aberto que se altera constantemente. Podemos, então, perceber por que razão algumas obras não são arte em determinado momento e passam a sê-lo depois: à luz do mundo da arte de um momento histórico elas não podem ser reconhecidas como tal, mas poderão sê-lo quando o mundo da arte evoluir.

⁸⁵ Estes exemplos mostram que não existem arte sem conteúdo: a ausência de um conteúdo seria ela própria um conteúdo.

Danto termina «The Artworld» mostrando exactamente como esta evolução se processa. Pede-nos para supormos que um objecto *o* é de um certo tipo *K* antes que qualquer predicado lhe seja aplicado. A *Ko* poder-se-á aplicar um predicado *P* ou o oposto *não-P*. Qualquer objecto terá sempre de ter uma das propriedades, *P* ou *não-P*. Podemos supor também que durante muito tempo todas as obras de arte foram *P*, não se pensando sequer que poderiam ser *não-P*. A característica *P* poderia parecer uma característica distintiva da arte, mas deixa de sê-lo quando surgem obras *não-P*. Com estas suposições poderemos construir uma grelha de estilos, em que se expõem os predicados que se aplicam às obras de arte. Se pensarmos em dois predicados *F* e *G*, a grelha apresentar-se-á da seguinte forma:

	F	G
1-	+	+
2-	+	-
3-	-	+
4-	-	-

Assim, podemos pensar que as obras de tipo 1 têm ambos os predicados (+,+), enquanto as obras de tipo 2 têm o predicado *F* (+), e o predicado não-*G* (assinalado com – na coluna de *G*). Quando surge um novo predicado num momento da história, todas as obras antes dele ganham um novo predicado, *H* ou não-*H*. Por isso, o surgimento de obras com predicados diferentes, como acontece com *Brillo Box*, enriquece toda a arte, mesmo aquela que é anterior a ele, dado que introduz novos aspectos a considerar na sua interpretação. O contributo dos grandes artistas será exactamente o de criar obras que acrescentem predicados à grelha de predicados já existente.

O mundo da arte evolui da mesma maneira que esta grelha, que é, de certa forma, o seu espelho. As novas obras e as novas teorias estéticas trazem novas formas de ver a arte já feita, novos modos de a interpretar. É da evolução deste

mundo da arte que depende também o reconhecimento das obras de arte que estão para vir. Danto propõe-nos, assim, um modelo dinâmico da arte, em que a interpretação do que se faz num determinado momento depende do que já existe, mas em que as novas obras também determinam a interpretação das obras já existentes.

Embora Danto tenha explorado o conceito de mundo da arte nos primeiros textos em que expôs a sua filosofia da arte, nomeadamente em «The Artworld» e *The Transfiguration of the Commonplace*, a referência ao mesmo diminuiu significativamente nos escritos posteriores. Não deixa, contudo, de defender que a interpretação da obra só pode ser feita correctamente à luz do contexto artístico que a antecede, contexto este que o artista conhece e no qual se posiciona. Não devemos, portanto, entender esta alteração como a substituição de uma tese por outra, mas sim como um distanciamento da perspectiva institucional, associado à aceitação de que os artistas podem criar arte sem referência a manifestos. A produção artística pode ser independente de declarações de objectivos, de teorias explicativas e de instituições. Mas é inseparável daquilo que o artista sabia acerca da possibilidade de corporificar significados metaforicamente. Esse conjunto de informações constitui, então, o património artístico que o artista possui, o *seu* mundo da arte. A referência ao mundo da arte, contrariamente ao que inicialmente se pensava, pode de certa forma desaparecer porque Danto lhe dá um carácter suficientemente vago e abrangente, permitindo-lhe uma substituição da mesma pela menção ao conhecimento da história da arte.

Para ilustrar o facto de precisarmos de um certo conhecimento da história da arte para interpretar uma obra, Danto apela ao *Quixote* de Menard apresentado por Borges. Esta obra literária teria exactamente as mesmas palavras que o *Quixote* de Cervantes, bem como a mesma estrutura e a mesma pontuação. Todavia, apesar de perceptivamente indiscerníveis, o *Quixote* de Menard não é uma cópia do *Quixote* de Cervantes, e não partilham propriedades como a subtileza e o estilo. Enquanto Cervantes escreve sobre a realidade provinciana do seu país, aliando-a a uma ficção de cavalaria, Menard refere-se à terra de Cármen durante o século de Lepando e Lope Vega. O momento histórico que relatam e o espaço que descrevem é o mesmo,

mas as obras têm conteúdos diferentes. Cervantes não se referiria à sua obra como sendo sobre a terra de Cármem, porque a personagem não lhe era familiar, contrariamente ao que acontecia com Menard. Este, por seu turno, sendo francês, não escreveu sobre a sua terra e nisto afastou-se mais uma vez de Cervantes. Ora, apesar das semelhanças perceptivas entre os dois textos, eles constituem na verdade obras distintas, inseparáveis da relação com os seus autores e com os momentos históricos em que são criadas. Para além disso, só pode interpretar efectivamente o *Quixote* de Menard quem souber que na história da arte existe o *Quixote* de Cervantes, e que Menard lhe faz referência usando como ponto de partida da sua obra o mesmo conjunto de palavras colocadas pela mesma ordem. A existência do *Quixote* de Cervantes entra na explicação do *Quixote* de Menard e ignorá-lo é não compreender de todo a obra.

A identidade da obra de arte não é independente da sua autoria, do tempo e do local em que a obra surge. O uso de um modo de apresentação e não de outro e mesmo o assunto da obra dependem do contexto histórico em que esta é criada. O uso do gótico no século XX não tem o mesmo significado que aquando do seu aparecimento. E quando Picasso usou uma gravata para fazer uma obra de arte, tal só foi possível porque o momento histórico lhe permitia que explorasse os limites da arte. A mesma gravata não poderia ter sido arte pela mão de Cézanne, que apenas explorou os limites da pintura, nem de uma criança, que, não tendo conhecimentos de história da arte, não pode expressar-se metaforicamente sobre um qualquer assunto usando uma gravata. Não é a autoridade de Picasso que transforma a gravata em obra de arte, como pensavam os institucionalistas, mas sim o facto de se expressar através delas num contexto histórico que está preparado para a aceitar como a corporificação de um significado. Nem todas as obras são possíveis em todos os tempos e, por isso, Levinson e Carroll têm razão quando assinalam o carácter histórico da produção artística.

A extensão do termo «arte» é historicamente circunscrita: existem objectos que não poderiam ser identificados como arte em 1780 ou em 1880 e que o foram mais tarde. Nem tudo é possível em todos os tempos, mas na história tudo é possível. A aparente contradição entre «Tudo é possível» e «Nem tudo é possível»

pode explicar-se com bastante simplicidade. «Tudo é possível» significa que não há constrangimentos físicos que obriguem a que as obras sejam de uma forma ou de outra. Não há características físicas que as obras tenham de ter ou não possam ter para serem reconhecidas como arte. «Tudo o que é visível pode ser uma obra visual». E, para além disso, temos hoje ao nosso dispor todos os estilos e todos os meios de apresentação já usados e muitos outros ainda por explorar. Tudo é possível também porque a criação beneficia desta imensidão de meios para revelar uma igual imensidão de conteúdos. «Nem tudo é possível» significa que a arte está historicamente contaminada: nem tudo pode hoje ser reconhecido como arte; apenas aquilo que a história permite pode sê-lo. E a história não permite que nos relacionemos com os estilos e os meios de apresentação que já conhecemos como os artistas que os usaram pela primeira vez – tal como a identificação e a avaliação, também a produção é historicamente condicionada.

Embora Danto se distancie do conceito de mundo da arte associado à teoria Institucional, não existe uma verdadeira incompatibilidade entre as suas teses e a proposta institucional que afirma que os artefactos passam a ser arte quando institucionalmente são propostos como tal. A teoria Institucional poderá, eventualmente, explicar convenientemente a origem das obras de arte, mas não mostra qual a sua natureza, ou seja, não encontra propriedades que ontologicamente a definam. Tal como não sabemos o que é uma pessoa casada fazendo apenas referência ao modo como passou a sê-lo, também não sabemos o que é uma obra de arte aludindo unicamente à acção que a causou. Assim sendo – e é esta a posição assumida por Danto – poderemos reconhecer o papel das instituições associadas à arte, sem enveredar por uma concepção Institucional da natureza da arte.⁸⁶

Por fim, resta acrescentar que embora Danto não formule uma teoria do valor que permita diferenciar qualitativamente as obras de arte, e mostrar por que razão a produção artística deve ser incentivada, encontramos na sua filosofia da arte os rudimentos de uma tal teoria. Como vimos, as obras de arte corporificam significados, veiculando de forma retórica pontos de vistas sobre os assuntos em

⁸⁶ Veja-se a este propósito a resposta de Danto a Dickie em Rollins (1993), pp.203-205.

causa. O poder da metáfora, e consequentemente da arte que com ela é construída, reside no facto de estimular a mente e impulsionar a descoberta de propriedades ocultas das coisas. Neste sentido, as obras de arte são mensagens lançadas ao mundo que suscitam actos cognitivos por parte daqueles que as interpretam. A sua função é, portanto, cognitiva e daqui retiram o seu valor, enquanto elementos da produção cultural humana.⁸⁷

«O que é, então, interessante e essencial na arte é a capacidade espontânea que o artista tem de nos capacitar para ver a sua forma de ver o mundo – não apenas o mundo como se a pintura fosse como uma janela, mas o mundo como é dado por si.» (Danto, 1981, p. 207)⁸⁸

Se assim for, então, uma obra será tanto melhor quanto maior for o seu potencial cognitivo, ou seja, quanto mais interessante for o seu conteúdo e mais original o seu modo de apresentação.⁸⁹ Existem boas e más ideias e boas e más formas de as apresentar. Qualquer tipo de avaliação terá de dar conta do modo como uma certa ideia ganhou corpo, mostrando a ideia, o corpo e a união entre eles. O papel do crítico será o de orientar o espectador na captação desta curiosa relação entre uma ideia (uma mente) e um corpo numa obra de arte, que é tanto um como o outro. E, tal como acontece em questões morais, os juízos estéticos não dependem do gosto, afirma Danto, mas sim de razões. Encontrá-las poderá ser tão difícil como encontrar os fundamentos da grandeza de carácter nos seres humanos.

3. Objecções à teoria de Danto

Os críticos de Danto têm delineado muitos e diversificados reparos à sua filosofia da arte. Todavia, poucos são aqueles que contestam efectivamente o

⁸⁷ A proposta essencialista de Danto assume assim um carácter funcionalista, recuperando uma estratégia para encontrar a natureza da arte que se julgava esgotada depois de Weitz.

⁸⁸ «What, then, is interesting and essential in art is the spontaneous ability the artist has of enabling us to see his way of seeing the world – not just the world as if the painting were like a window, but the world as given by him.» (Danto, 1981, p. 207)

⁸⁹ Danto não esclarece o que torna um conteúdo mais ou menos interessante, nem qual o papel exacto das considerações sobre a originalidade na apreciação do valor das obras de arte.

conjunto das condições que apresenta como necessárias e suficientes para haver arte. Mais frequentes são as objecções dirigidas a aspectos particulares e alguns até marginais da teoria. Na impossibilidade de apreciar todas as objecções à filosofia da arte de Danto, selecionei para este estudo apenas aquelas que me pareceram mais capazes de ameaçar a sua credibilidade. À semelhança do que aconteceu com as teorias de Dickie, Levinson e Carroll, dediquei uma particular atenção às objecções a que Danto não parece dar uma resposta satisfatória.

Em Rollins (1992), Wollheim afirma que os indiscerníveis não permitem a Danto chegar às conclusões com que a sua teoria se compromete. Para sustentar esta tese, distingue dois tipos de indiscernibilidade, uma inicial ou de superfície e outra profunda. Dois objectos podem ser indiscerníveis quando são percebidos sem qualquer tipo de informação auxiliar, mas tornam-se perceptivamente diferentes quando sabemos algo acerca deles. Wollheim acredita que isto é particularmente verdade quando se trata de obras de arte. Quando assumimos que algo é uma obra de arte a nossa percepção modela-se em função do que sabemos e a indiscernibilidade que inicialmente pensávamos existir desaparece. Se assim for, então os casos de verdadeiros indiscerníveis, a existirem, serão raríssimas excepções, que não poderão dizer muito sobre aquilo que distingue a arte dos meros objectos reais. Danto responde a esta objecção afirmando que obviamente faz uso de casos em que a indiscernibilidade é perceptiva, ou melhor, imediata. Só a este nível encontramos indiscernibilidade porque a interpretação, a teoria, desfaz as semelhanças quando as explica à luz de razões diferentes. Acrescenta que, dado que podemos conceber duas obras de arte que sejam indiscerníveis, não é o facto de possuímos a informação de que são obras de arte que nos permite distingui-las; tal fica a cargo de informações específicas acerca das representações históricas que povoaram as intenções dos artistas e deram origem às obras.

Quanto a esta e outras objecções aos indiscerníveis usados por Danto para desenvolver a sua teoria, acrescento que, mesmo que estes não existam de todo, tal não compromete a definição de arte proposta por Danto, que deve poder aplicar-se a qualquer obra de arte, independentemente das suas propriedades perceptivas. Os indiscerníveis são um método para encontrar as condições necessárias para haver

arte, mas não fazem eles próprios parte dessas condições. Servem para colocar a questão da natureza da arte, mas não fazem parte da resposta. Tal não significa afirmar que nada mudaria na teoria da arte de Danto caso prescindisse do postulado de que algumas obras de arte são indiscerníveis de meros objectos comuns. Como veremos posteriormente neste estudo, a tese do fim da arte ficaria comprometida se tal acontecesse.

Jerry Fodor e depois Peg e Myles Brand assumem a autoria de objecções que Danto refuta com alguma facilidade. Fodor alega que o que distingue as obras de arte é o facto de terem sido causadas pelas intenções de agentes que pretendiam fazer algo com a sua criação. Neste sentido, elas são pessoais e intransmissíveis. Como é óbvio, estes agentes situam-se num momento histórico específico e posicionam-se relativamente a ele, mas o mesmo contexto histórico e o mesmo posicionamento podem estar na origem de obras de arte diferentes. Aliás, de acordo com o pensamento de Fodor, é isto que caracteriza as correntes e os movimentos artísticos. A esta luz, conclui que, contrariamente ao que pensava Danto, o que individua as obras de arte não é o contexto histórico, mas sim o contexto biográfico. Como este nos é muitas vezes inacessível, porque estamos psicologicamente distantes dos artistas em causa, ficamos constantemente incapacitados de dizer qual é a interpretação correcta e, consequentemente, qual é a obra de arte com que lidamos. A isto responde Danto que não precisamos de partilhar crenças e outros estados psicológicos para poder compreendê-los. Para além disso, mesmo que os conteúdos intencionais mudem ao longo tempo, é possível pensar que um património de crenças e desejos se mantenha inalterado. Se assim for, poderemos interpretar mesmo as obras que têm origem em biografias que desconhecemos. Não me parece que Fodor tenha detectado um verdadeiro problema na teoria da interpretação de Danto. Na verdade, Danto, como Fodor reconhece, refere-se sempre às intenções do artista, supondo que estas são situadas historicamente. Assim, o apelo ao contexto biográfico que Fodor propõe não é de todo incompatível com a interpretação histórica a que Danto dá relevo, uma vez que parte da biografia da obra é o seu posicionamento relativamente à história.

Peg e Myles Brand argumentam que Danto concebeu erradamente a relação entre a interpretação de superfície e a interpretação profunda. Acreditam que, segundo Danto, a interpretação profunda só pode ser correcta se for consistente com a interpretação de superfície, que traduz as intenções do artista. Rejeitam esta suposição e propõem em alternativa que é possível encontrar interpretações profundas correctas incompatíveis com as interpretações de superfície das mesmas. Danto replica que só a interpretação de superfície é constitutiva da obra de arte. A interpretação profunda conduz-nos para além das obras, para o domínio das teorias. Todavia, nem todas as teorias fazem parte da interpretação profunda porque muitas são visadas nas intenções do artista. Seja qual for a relação entre os dois tipos de interpretação, e mesmo que possamos prescindir da interpretação profunda das obras de arte, como muitos pretendem, nada nos diz que a interpretação de superfície não seja uma condição necessária para haver arte. A definição de arte proposta por Danto não fica assim em causa.

Mais significativa parece ser a discussão que Carroll faz dos mais variados aspectos da teoria de Danto. Na última parte de «Essence, Expression and History» e depois em «Identifying Art»⁹⁰, Noël Carroll apresenta várias objecções à teoria de Danto que vão no sentido de mostrar que as condições identificadas acima não são separadamente necessárias nem conjuntamente suficientes para haver arte. Apesar da sua relevância, Danto não parece ter-lhes dado qualquer resposta, o que reforça a sua importância para este estudo. Examinaremos, pois, algumas dessas objecções, entre as quais a afirmação de que nem todas as obras de arte têm um conteúdo ou são sobre alguma coisa, não implicando assim qualquer interpretação.

Carroll afirma:

“Pode haver arte que não é sobre nada, por exemplo, a arte que é apenas uma questão de *design*, ou decoração ou padronização. (Carroll, «Essence, Expression and History», p. 100)⁹¹

⁹⁰ In Yanal, R., (ed.), *Institutions of Art, Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, University Park, Pa.:Pennsylvania State University Press, 1994, pp.3-38.

⁹¹ «There may be art that is not about anything, for example: art that is simply a matter of design or decoration or patterning. » (Carroll, «Essence, Expression and History», in Rollins, Mark, (1993) (org.), *Danto and his Critics*, Oxford, Basil Blackwell, p. 100)

«Certamente que algum sapateado, como a obra de Honey Coles, conta como arte. Mas essa obra não tem de ser acerca de algo; não precisa de propor uma metáfora acerca de algo; não implica nem requer uma interpretação metafórica acerca do seu conteúdo (*import*) (que provavelmente nem existe); e a sua recepção não depende da história da arte, onde ela é construída estritamente em termos da teoria da arte.» (Carroll, «Identifying Art», p.36)

Carroll acredita que algumas obras de arte se destinam apenas a provocar uma experiência sensorial ou estética e que essas são contra-exemplos à teoria de Danto. Ora, se existe arte que não é sobre nada, existe também arte que não requer interpretação, conclui. Para defender esta tese, Carroll refuta dois dos argumentos que poderiam ser usados na defesa de Danto.

Em primeiro lugar, poderíamos pensar, seguindo Goodman, que toda a arte exemplifica e, portanto, que toda a arte requer uma interpretação. Goodman afirma que mesmo a mais pura pintura purista simboliza, uma vez que exemplifica algumas das propriedades que exhibe. A exemplificação, acredita Goodman – tal como a representação e a expressão – é uma forma de referência. Não há arte sem símbolos, embora possa haver arte que não represente ou expresse.⁹²

Mas Goodman está enganado, pensa Carroll, porque nem todas as propriedades possuídas são exemplificadas. A exemplificação requer algo mais, como uma convenção ou um contexto pragmático que permita atribuir a função simbólica a uma propriedade exibida. Por exemplo, nem todos os objectos vermelhos são amostras de vermelho; só o são quando algo os faz funcionar dessa maneira. Assim sendo, nem todas as obras de arte exemplificam, e, portanto, nem todas requerem interpretação.

Em segundo lugar, poderíamos pensar, seguindo Danto, que mesmo a arte modernista ou pós-modernista não figurativa afirma sempre algo sobre a própria

⁹² Em Goodman (1978) encontramos exactamente esta ideia: «As propriedades que contam numa pintura purista são aquelas que o quadro torna manifestas, que selecciona, nas quais se concentra, que expõe, que realça na nossa consciência – aquelas que exhibe – em suma, aquelas propriedades que ele não se limita a possuir mas que *exemplifica*, propriedades essas das quais permanece como amostra. Se eu tiver razão relativamente a isto, então até a pintura mais pura do purista simboliza. Ela exemplifica algumas das suas propriedades. Mas exemplificar é seguramente simbolizar – a exemplificação, não menos que a representação ou a expressão, é uma forma de referência. Uma obra de arte, embora libertada representação e da expressão, ainda é um símbolo, mesmo quando o que simboliza não são coisas, pessoas ou sentimentos mas certos padrões de forma, cor e textura que exhibe.» (Goodman, 1978, pp. 111-112)

arte, sendo assim semelhante a um manifesto sobre a arte. Se assim é, toda a arte é, pelo menos, *sobre* a arte e requer uma interpretação.

Mas Danto está enganado, acredita Carroll, uma vez que só a arte contemporânea reflecte uma preocupação dos artistas em fazer afirmações acerca da arte. Ora, como não podemos tomar por universal aquilo que é apenas circunstancial, não podemos afirmar que toda a arte é, pelo menos, *sobre* a própria arte, nem que toda a arte requer interpretação.

Poderão algumas obras, como alega Carroll, dispensar, de facto, a interpretação? Defenderei de seguida que tal não é possível e que a interpretação é efectivamente uma condição necessária para haver arte.

Começarei por concordar com Carroll no que diz respeito à tese de que o facto de encontrarmos na arte contemporânea obras que afirmam algo sobre a própria arte não nos permite concluir que qualquer obra exprime sempre, pelo menos, um ponto de vista sobre a própria arte. É possível imaginar um qualquer artista que, mesmo desconhecendo os manifestos modernistas e as intenções de artistas como Malevich ou Pollock, produza apenas por prazer obras semelhantes. Estas obras não afirmam nada acerca da arte porque de facto elas não *afirmam* nada.

Mas há algo de intrigante no facto de nada afirmarem, porque toda a obra de arte é um acto de comunicação, algo semelhante a uma elocução. Um artista que faz uma obra exterioriza estados mentais intencionais, estados mentais que *são acerca de algo*, como pensamentos, crenças, desejos, receios, paixões, etc. Mesmo quando não tem nada a defender, o artista deseja fazer algo com a obra ou sente algo pelos elementos nela envolvidos ou exprime uma qualquer emoção relativamente a qualquer coisa, presente ou ausente dela. Ora, a simples presença de uma obra de arte é, portanto, um meio para o reconhecimento dos estados intencionais que lhe deram origem⁹³. É evidente que há estados mentais intencionais que não se exteriorizam, mas não há elocuições nem obras de arte sem a exteriorização de estados mentais intencionais, sejam elas uma pintura, uma peça musical, ou 4' 33'' de silêncio numa sala que observa Cage sentado ao piano.

⁹³ Por «intenção» deve entender-se «aquilo acerca do qual um estado mental é», atendendo ao significado que o termo tem na filosofia da mente e na filosofia da linguagem e não «vontade» que é o significado que o termo adquire na filosofia da acção.

A obra aparece, pois, como um convite a ouvir, a ver ou a sentir. E neste sentido a arte, mesmo a menos rebelde, provoca o receptor, estimula-o, surge como um acto de comunicação, uma elocução.⁹⁴ E como elemento comunicativo que é, a arte requer sempre uma interpretação, tal como acontece com uma frase que um orador profere no início de um discurso. Quando ouvimos os sons que compõem a frase inicial do discurso, procuramos neles um significado, uma mensagem. E quando o fazemos, interpretamos a frase ou procuramos interpretá-la. O mesmo acontece com as obras de arte: quando olhamos para um quadro que é apenas preto procuramos a mensagem que nele esperamos existir. Mas, por vezes, essa mensagem não existe, ou seja, o artista fez apenas algo que nos convida a ouvir ou ver, mas depois não disse nada. Mas mesmo nestes casos poderemos perguntar «Porque não disse nada? Porque se calou?». E a resposta a estas perguntas implica que interpretemos a obra. Talvez o artista apenas nos queira mostrar algo ou fazer sentir algo.

Ora, conclui-se então, que as obras de arte são, tal como as elocuições, actos comunicativos e, como tal, convidam sempre a uma interpretação. E mesmo quando não podemos interpretar dizendo que a obra *é* sobre um objecto, uma pessoa ou um estado de coisas, mesmo quando a obra não *diz* nada, ela *é* sempre sobre algo. Pode não dizer nada, mas mostrar ou fazer sentir, pode *ser* acerca das cores que exhibe, das emoções que exprime ou dos sentimentos que provoca.

Ora, se assim for, a crítica de Carroll a Goodman não parece agora fazer qualquer sentido. Mesmo quando não *é* sobre mais nada, a obra *é* sobre aquilo que exemplifica. A produção de uma obra de arte cria um contexto pragmático, um contexto em que o receptor espera encontrar os estados intencionais do artista exteriorizados na obra de arte. E é este contexto pragmático que faz com que algumas propriedades exibidas sejam exemplificadas. Assim, contrariamente ao que pensa Carroll, as obras que não simbolizam de outra forma têm sempre uma função simbólica através da exemplificação. E a interpretação é a narrativa que permite

⁹⁴ Embora em sentido estrito nem toda a arte seja uma elocução, porque não se faz com palavras, o que afirmo é que toda a arte é *como* uma elocução porque exprime ou materializa um estado intencional.

identificar os elementos da obra como tal, mesmo quando esses elementos são apenas amostras de propriedades exibidas.

Carroll alega ainda que as condições não são conjuntamente suficientes para haver arte, uma vez que os manifestos artísticos satisfazem todas as condições e não são arte. Carroll não tem razão quanto a isto: os manifestos são de facto significados com corpo, mas o modo de apresentação não é relevante e o ponto de vista neles evidenciado não é expresso de forma retórica. Embora possamos aceitar que quem produz um manifesto elege o seu modo de apresentação tendo em vista realizar um protesto e uma proposta, é também concebível o uso de outro meio de apresentação, como um comunicado de imprensa, ou o prefácio de um livro, que cumpram exactamente a mesma função. Neste sentido, os manifestos, ao contrário das obras de arte, não são semi-opacos, uma vez que o modo de apresentação não é absolutamente relevante para a sua singularidade. Por outro lado, falta também aos manifestos o carácter retórico que encontramos nas obras de arte. Por mais poéticos, criativos ou elaborados que possam ser, não convidam o leitor a preencher espaços cognitivos, a participar no seu processo de construção. Ou, quando o fazem, essa é uma propriedade ocasional e não algo que exaustiva e essencialmente neles está presente.

Uma outra objecção a considerar sugere que nem todas as obras expressam metaforicamente um ponto de vista. Carroll acredita que nem todas as obras de arte possuem uma estrutura metafísica, uma vez que muitas dizem directamente o que têm a dizer. Carroll acrescenta ainda que não é óbvio que todas as obras de arte expressem pontos de vista. Mesmo que seja verdade que os artistas têm *sempre* pontos de vistas sobre o conteúdo das suas obras de arte, é possível que sejam mal sucedidos quando procuram expressá-los nas obras de arte.

Não creio que assim seja. Mesmo quando uma obra de arte se destina apenas a retratar um evento ou uma pessoa, o artista escolhe um modo de apresentação e com ele, consciente ou inconscientemente, expõe o modo como vê o que representa. Afirmar que é mal sucedido ao escolher um ou outro meio de apresentação será apenas tecer considerações acerca do valor da obra, será afirmar que o ponto de vista veiculado poderia sê-lo de forma mais eficaz. Mas repare-se que afirmar que

um modo de apresentação veicula mal um certo ponto de vista é já supor que as obras expressam de facto pontos de vista, ainda que não da forma mais proveitosa. Por outro lado, a relevância do modo de apresentação reforça a tese de que todas as obras possuem uma estrutura retórica. Digam o que disserem, seja o que for que representem, fazem-no sempre de uma certa forma que nos convida a perguntar por que razão o fazem assim. Não nos esqueçamos que nas obras de arte não só o conteúdo, como também o modo de apresentação, são aspectos da comunicação, estando cada um dependente do outro. Ora, a essa luz, mesmo quando o artista diz directamente aquilo que quer dizer, dizê-lo dessa forma implica já deixar algo por dizer, sugerir algo implícito, que o público deverá procurar compreender. É o que acontece, por exemplo, na obra de Ben Vautier, *A Arte é Inútil, Vão para Casa*. A obra consiste exactamente nesta declaração, «A Arte é Inútil, Vão para Casa», escrita em francês, a branco, sobre um fundo vermelho. Nada parece mais directamente expresso que o conteúdo desta obra. Diríamos que nela nada é sugerido, tudo é declarado. Mas será que assim é? Por que razão o artista usou a arte para fazer afirmações acerca da sua utilidade? E que significa a sua fria frontalidade? Estaremos perante um protesto relativamente ao modo reverente com que muitas vezes a arte e os artistas são tratados? Estará Vautier a denunciar a inutilidade ou a frivolidade da cultura em geral? Como pode afirmar que a arte é inútil, se ela é pelo menos útil para reclamar a sua própria inutilidade?

IV. O fim da arte: A filosofia da história da arte de Danto

«O futuro é uma espécie de espelho no qual nos podemos mostrar apenas nós próprios, embora nos pareça uma janela através da qual podemos ver coisas por vir.»

Danto, «The End of Art», p. 83.

Em «The End Of Art»⁹⁵ e depois de forma mais exaustiva em *After the End of Art* Danto defende que a arte – ou pelo menos um certo tipo de arte – chegou ao fim. A ideia não é nova. É o próprio Danto quem nos informa que entende por «fim da arte» algo semelhante ao que Hegel já havia anunciado há mais de um século.

Pela sua designação, a tese do fim da arte pode levar-nos a pensar que Danto e Hegel descrevem um momento a partir do qual não se fazem mais obras de arte, uma espécie de mundo em que os artistas deixam de existir ou de ter algum papel a desempenhar. Obviamente, uma tese deste género seria afastada com rapidez, caso os seus autores tivessem a pretensão de a aplicar quer ao passado quer ao presente, pois a experiência poderia mostrar que tanto hoje como no tempo de Hegel continuam a existir artistas que produzem obras de arte, e muitas destas continuam a produzir efeitos nas vidas das pessoas que as conhecem.

O fim da arte não é o fim das obras de artes – de quadros, de esculturas, de música ou de literatura. É, sim, o fim de um tipo de arte que pode ser compreendido pela história da arte, uma história que agrupa estilos, relaciona movimentos, explica obras particulares e, sobretudo, parece mostrar uma linha quase contínua de evolução e progresso artísticos. O que morreu não foi a arte, mas sim a possibilidade de explicar a arte através de manifestos e narrativas. Os artistas, depois do fim da história, comprometem-se mais com a liberdade de escolher qualquer estilo ou tipo de arte, do que com os compromissos dos manifestos. Produzem aquilo que querem, como querem, quando querem. E, por isto, deixa de poder dizer-se como as

⁹⁵ In Danto (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nova Iorque: Columbia University Press, 2005, pp. 81-115.

obras têm de ser. Podem até ser indiscerníveis dos objectos do quotidiano. Numa palavra, poderíamos dizer que os artistas do fim da arte não deixam de fazer arte, deixam de fazer história.

A era da arte não tem início quando se começam a produzir obras de arte, ou pelo menos aquilo a que hoje chamamos obras de arte, mas sim quando certos objectos começam a ser pensados em termos estéticos. E também não acaba quando deixam de existir obras de arte, mas sim quando a produção das mesmas deixa de ser coerente e quando essa falta de coerência é consciente e assumida. Entre o princípio e o fim da arte conta-se uma história, a história da arte, que primeiro foi mimética e depois moderna. Danto acredita terem existido duas grandes narrativas da arte, dois grandes discursos acerca do que a arte é e do que deve ser, a saber, o de Giorgio Vasari, no século XVI, e o de Clement Greenberg, no século XX. Nas palavras de ambos encontra Danto bons exemplos de como foi possível tornar compreensível em poucas palavras a arte de vários séculos, mostrando em que consiste a essência da mesma e como esta pode ser realizada.

As narrativas são modos de organizar os factos e não a expressão de relações objectivas entre os factos. Por isso, o fim de uma narrativa pode ser um acontecimento que em nada se distingue de outros na cadeia temporal que é a narrativa. A narrativa pode terminar apesar de a vida continuar. Efectivamente, é o que acontece frequentemente nas narrativas cinematográficas que terminam com um beijo, um casamento, uma viagem, um sorriso, o fechar de um livro. Depois destes eventos, e até antes deles, outros beijos, outros casamentos, outras viagens, outros sorrisos aconteceram. Muitos outros livros podem ter sido fechados. O fim das narrativas, bem como as reviravoltas que nelas acontecem, podem nem sequer ser compreendidos como tal por aqueles que as vivem, mas apenas pelo narrador que se situa numa posição tal que é capaz de ver a *história*.

Como formas de organização que são, as narrativas têm obrigatoriamente um início e um fim, que pode não coincidir com eventos históricos excepcionais. O fim e o início são momentos da narrativa, para além dos quais ocorrem outros eventos, eventualmente mais singulares.

É de Greenberg que Danto mais se serve para mostrar o que é uma narrativa e como ela deixou de fazer sentido para a arte dos nossos dias. Clement Greenberg foi um dos principais teóricos do modernismo, mais propriamente da pintura modernista. Não é Greenberg o primeiro modernista, mas é quem nos oferece uma teorização do modernismo que nos permite compreender como a arte evoluiu até chegar ao modernismo e como *deve* ser a arte a partir dele. Uma aproximação teórica como a de Greenberg permite compreender tanto o passado como o presente e o futuro da arte. Faz com que ela tenha uma história, uma coerência, um percurso. Segundo Greenberg, a pintura deve mostrar os limites e os meios da própria pintura. As influências de Kant em Greenberg são claras: tal como a razão se auto-analisou nas *Críticas* kantianas, concluindo que a razão prática deve ser pura, também a pintura alcança a perfeição quando se auto-reflete, quando serve para nos mostrar o que é a própria pintura, quais os seus recursos e os seus instrumentos. A pintura, tal como a razão, deve tornar-se pura, prescindindo de todos os caracteres das outras artes. A propósito disto diz Greenberg em «Modernist Painting»:

«A essência do Modernismo, tal como eu a vejo, repousa no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina – não de modo a subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente na sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, ao remover muito do que antes fazia parte da sua jurisdição, deixou a lógica com uma posse mais segura do que lhe restou.» (Greenberg, 1960, p. 755) ⁹⁶

Não entendamos que a pintura deve tornar-se obrigatoriamente abstracta; a arte modernista, como Greenberg a entende, pode continuar a ser figurativa, mas terá de prescindir do tipo de espaço em que se moviam as figuras da pintura mimética, porque este é o espaço próprio da escultura. O Expressionismo abstracto – com nomes como Jackson Pollock, M. Gorky, Rothko, Frankenthaler e Dubuffet – e

⁹⁶ «The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself – not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence. Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left in all more secure possession of what remained to it.» Greenberg, Clement, (1960), «Modernist Painting», Harrison, C., e Wood, P., (org.), (1992) *Art in Theory 1900 – 1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford e Cambridge, Blackwell Publishers Inc., p. 755.

posteriormente a pintura do campo de cor (Frank Stella e Paul Jenkins) são a materialização clara do que Greenberg julgava dever ser a pintura.

Para Greenberg, *Um*, de Jackson Pollock, tornava visível tudo o que Kant havia pensado acerca da beleza. Com ele o público pode ter uma intuição da imaginação criativa à qual não pode ser dado qualquer conceito. A forma e só a forma da pintura, o modo como a tinta se liberta em direcção à tela e esta a recebe, pode provocar um prazer desinteressado, comunicável e universalmente necessário. No juízo de gosto, diz Kant, devem suspender-se a moralidade, as considerações sobre a utilidade do objecto e as expectativas de vantagens pessoais. O respeito de Greenberg pelas palavras de Kant é tal que chega por vezes a atingir momentos caricaturais. Para cumprir o que o mestre havia dito sobre o juízo de gosto, Greenberg costumava utilizar uma técnica curiosa para fazer a apreciação de obras de arte: deslocava-se ao *ateliê* de jovens pintores e pedia que nada lhe fosse mostrado até estar pronto, voltava-se de costas e de repente gritava: «Hit me!», momento em o quadro lhe era mostrado como que de surpresa. A apreciação resultante desse momento *sui generis* deveria tornar-se em juízo universal, servindo geralmente de trampolim para a fama aos jovens pintores.

As considerações que Greenberg tece sobre a natureza da arte estabelecem um critério claro para aquilo que deve ser a arte, mas permitem também traçar um percurso mais ou menos contínuo na história da arte a partir dos impressionistas. Com Cézanne, as formas representadas aproximam-se das formas da tela e, com Manet, por exemplo, torna-se claro que as cores saíram de dentro de boiões de tinta. A partir daí os princípios da arte modernista desenvolvem-se das mais variadas maneiras, desde os expressionistas, como Gauguin, passando por Picasso, pelo suprematismo de Malevich e pelo neo-plasticismo de Mondrian. No entanto, não deve entender-se que os museus de arte moderna se transformaram em exposições de quadrados pretos e rectângulos vermelhos, ou de mulheres bicudas e animais coloridos. Algo mais radical aconteceu com o modernismo. Dado que a forma, e não o conteúdo, passou a ser o objecto da arte, o critério para identificar uma obra como modernista passou também a ser, naturalmente, um certo tratamento «geometrizado» da forma, uma exploração radical das potencialidades e dos

instrumentos de cada tipo de arte, e uma especial atenção à cor. Assim, muitas obras feitas antes do aparecimento do modernismo tornaram-se modernistas, nomeadamente o artesanato das chamadas culturas primitivas que até aí se encontrava nos museus de etnologia. Segundo esta perspectiva, o modernismo parece ter as suas raízes no passado, onde podemos procurar a sua história.

Ocasionalmente surgem algumas dificuldades ao modernismo visto por Greenberg. O surrealismo foi uma delas. O conteúdo, e não a forma, preocupavam o surrealismo, que recuperou a representação do espaço tridimensional em que as figuras desfilam. Obviamente, o surrealismo não é um regresso à arte narrada por Vasari, porque a imitação da realidade exterior não é o seu objectivo. Mas, se não é nem realismo nem modernismo, que poderá ser? Segundo Greenberg, o surrealismo é algo que está fora do rumo da história, uma manifestação marginal que em nada contribui para o progresso da arte.

Repare-se que este tipo de exclusão é típico de qualquer narrativa que institua um critério para definir a essência da arte. Os impressionistas já tinham sido alvo de algo muito parecido, quando foram apelidados de loucos, pela apresentação de uma arte que saía dos limites da história. Sair destes limites é apenas fazer um tipo de arte que não pode ser compreendida à luz das teorias históricas vigentes. Quando um conjunto de obras parece sair dos limites da história, a primeira coisa que há a fazer é tentar interpretá-lo segundo os parâmetros estabelecidos. Foi o que aconteceu, por exemplo, com as obras mais polémicas de Duchamp. Depois do choque inicial, foi fácil interpretá-las como tentativas do autor de pôr em destaque as propriedades formais (as linhas, as cores, as formas, as texturas) de objectos do quotidiano. O que inicialmente foi um protesto contra a arte do modernismo, tal como é vista por Greenberg, transformou-se em mais um exemplo do mesmo tipo de arte. Quando não é possível fazer este tipo de reintegração, o veredicto é um só: alguns tipos de arte são menores, impuros, desprezíveis, e talvez até indignos do nome «arte», visto que a essência da arte não se encontra neles.

Os princípios a que obedece a narrativa de Greenberg, que é de certa forma um manifesto da pintura modernista, são comuns a outras narrativas do século XX, mesmo aquelas que são excluídas dos limites da arte traçados por Greenberg. É o

caso da arte regulada pelo manifesto Dada, pelos manifestos do surrealismo, do futurismo, e outros. Todos eles obedecem à estrutura quase canónica do manifesto comunista: aqueles que estão connosco estão no caminho certo e encontrarão a essência do homem, a verdade; aqueles que não nos seguem são aberrações da história que ela própria se encarregará de eliminar.

Danto atribui a Giorgio Vasari (1511–1574) a narrativa que antecedeu o modernismo. Também esta tem uma estrutura semelhante às já descritas. Entende a arte como imitação da realidade e o seu progresso como a realização de obras de arte cada vez mais próximas da realidade. A esta luz a arte destinar-se-ia a representar elementos do mundo da forma mais fiel possível. O início da utilização da perspectiva representou um importante passo nesta direcção. Apesar de Vasari não conhecer a arte que se fez em grande parte do século XIX, por exemplo, isso não significa que a sua narrativa não se lhe aplique, dado que, como já foi dito, uma narrativa é um plano daquilo que foi e daquilo que deve ser a arte, é uma história que se conta acerca do modo como a arte deve desenvolver a sua essência. Esta narrativa termina apenas quando a arte deixa de ser feita segundo os princípios delineados por ela, quando aquilo que parecia ser a essência da arte passa a ser entendido apenas como um aspecto contingente. No caso da narrativa realista – e contrariamente ao que pensava Vasari, que acreditava que esta havia já terminado quando Miguel Ângelo atingiu a perfeição da representação pictórica – o seu fim anuncia-se com o advento do cinema. As imagens em movimento contam as histórias que a pintura e a escultura supunham ser conhecidas. Neste sentido, exigem menos ao espectador e fornecem uma melhor imitação da realidade. A representação cinematográfica é de tal forma eficaz que o papel da pintura e da escultura fica posto em causa. A narrativa chega ao fim quando a arte perde o sentido que se julgava ter.

E quando termina uma narrativa é fácil colocar outra no seu lugar, mostrando que a história da arte foi contada até aí de uma maneira incorrecta e que a arte foi mal entendida. Para se reabilitar, a arte do século XX definiu novos objectivos para a pintura e para a escultura. Surgiu o modernismo. Mas o modernismo não era apenas mais um período da história da arte; era um outro tipo de período. Nele

sucederam-se movimentos descontínuos que fizeram a história da arte parecer uma soma de episódios sem qualquer estrutura progressiva ou linear. A marca mais significativa do modernismo é a constante procura da essência da arte: cada movimento justificava para si próprio e para os outros uma alteração na história da arte, afirmando realizar por fim a verdadeira natureza da arte. A teoria torna-se então indissociável da produção artística, talvez porque os objectos eles próprios não são já suficientes para fazer identificações artísticas. Nesta sucessão de tentativas para se definir e justificar a si mesma, a arte, agora um objecto para si própria, torna-se auto-reflexiva. As obras já não possuem o poder de impressionar esteticamente o espectador porque aquilo que as caracteriza e as identifica como arte é a sua contextualização teórica. Durante o século XX a importância do aparato teórico aumentou exponencialmente, tanto na produção como na interpretação da obra de arte. Criar uma obra de arte já não implica dominar qualquer tipo de técnica, nem necessariamente manipular objectos; por vezes estes chegam mesmo a desaparecer das obras de arte.

Segundo Danto, o fim da arte e a era pós-histórica tornam-se iminentes nos anos sessenta com o aparecimento da arte Pop. Os artistas começam, então, a interessar-se pelos objectos do quotidiano e a trazê-los para dentro das próprias obras. Como vimos, o exemplo que mais marcou Danto foi *Brillo Box*, de Andy Warhol. Não bastará, no entanto, esta característica de grande parte da arte Pop para explicar por que razão precipitou o fim da arte. Aliás, Duchamp havia já trazido os objectos mais comuns para dentro da própria arte e nem por isso Danto considera que o fim da arte se efectiva aí. Mas, como vimos, depois de alguma surpresa inicial foi facilmente possível entender os *readymades* de Duchamp à luz do Formalismo, apesar de Duchamp ter procurado deliberadamente seleccionar objectos esteticamente neutros. Há que notar que, entre as obras de Duchamp e as obras da arte Pop, parece existir uma diferença importante: enquanto *Fonte*, de Duchamp, se apresenta claramente como um desafio, ou até um protesto, *Brillo Box* não é um protesto e porventura nem sequer um desafio no sentido habitual. Os artistas da arte Pop estão reconciliados com o que está à sua volta e provavelmente nem sequer estão muito interessados em destruir seja o que for. Não deve entender-

se daqui que não existe qualquer tipo de rebeldia na produção destas obras. É óbvio que existe, mas talvez ela seja mais uma afirmação do que um protesto. É a liberdade que inspira estas obras, é o desejo de poder fazer da arte um palco para a diversidade das pessoas e das suas experiências. Os artistas amam a civilização que conhecem e o lugar-comum. Não são anti-modernos, mas sim pós-modernos. A reconciliação que se realiza entre o artista e aquilo que o rodeia verifica-se também entre o artista e os vários tipos de arte. Este deixa de ser exclusivamente pintor, escultor ou escritor para poder ser todas estas coisas, mesmo que o seja simultaneamente.

A arte Pop em geral e *Brillo Box* em particular não trazem para a arte apenas um novo aparato teórico, trazem um *certo* aparato teórico. Não só procuram a natureza da arte, como o fazem de uma forma muito peculiar, tornando as obras de arte indiscerníveis dos objectos comuns. A arte convida ela própria o público a responder à questão de saber o que distingue as obras de arte dos objectos comuns. *Brillo Box*, apenas por existir como obra de arte, pergunta-nos por que razão pode sê-lo enquanto as suas contrapartes «no mundo real» são meros objectos não artísticos. A arte tornou-se deliberadamente indiscernível do mundo real para colocar a questão da natureza da arte. Ora, como vimos, o modo de apresentação nunca é indiferente ao ponto de vista do autor sobre o conteúdo veiculado. Que quereria, então, dizer Warhol quando produziu *Brillo Box* como indiscernível das caixas comuns? Como vimos, Danto acredita que as obras veiculam um ponto de vista sobre um conteúdo recorrendo a uma estrutura retórica, a uma metáfora. Ora, a metáfora que *Brillo Box* incorpora não poderia ter existido antes porque o contexto histórico não o permitiria. *Brillo Box* mostra, então, que a arte do século XX se tornou filosófica quando colocou a questão dos indiscerníveis, questão esta que é a própria da filosofia. Mas mostrou também que a arte esgotou os meios para lhe responder. Os recursos artísticos são empíricos, seja qual for o tipo de arte que tenhamos em mente. Ora, como ficou claro, aquilo que distingue as obras de arte dos meros objectos comuns não são propriedades perceptuais. A arte chegou o mais longe que podia no esforço de responder à questão da sua própria natureza e chegou ao fim quando nada mais havia a fazer. Quando entregou a questão à filosofia, para que

com os instrumentos lógicos e argumentativo que possui esta finalmente a resolvesse, a narrativa terminou.

Sobre o momento singular em que a questão da natureza da arte emergiu na própria arte, afirma Danto:

«Até que a forma da questão surgisse de dentro da arte, a filosofia foi impotente para a colocar, mas, uma vez colocada, a arte foi impotente para lhe responder. Esse ponto foi atingido quando a arte e a realidade se tornaram indiscerníveis. [...] A arte já não era possível em termos de uma narrativa histórica progressiva. A *narrativa* tinha chegado ao fim.» (Danto, 1992, pp. 8-9)⁹⁷

Em *After The End of Art*, Danto solidifica a tese de que podemos atribuir a responsabilidade pela urgência da filosofia da arte ao desenvolvimento que contingentemente a história registou:

«Os anos sessenta foram um paroxismo de estilos, no curso da afirmação dos quais, me pareceu – e foi esta a base de ter começado a falar do "fim da arte" – que gradualmente se tornava claro, primeiro através dos novos realistas (*nouveaux realistes*) e da arte Pop, que não havia nenhuma maneira especial como as obras de arte tivessem de parecer, em contraste com o que designei de "meras coisas reais". Para usar o meu exemplo preferido, nada tinha de marcar a diferença, exteriormente, entre *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de Brillo no supermercado. E a arte conceptual demonstrou que nem sequer precisava de haver um objecto visual palpável para algo ser uma obra de arte visual. Isso significava que não se podia ensinar o significado da arte por exemplificação. Significava que, no que dizia respeito às aparências, tudo podia ser uma obra de arte, e significava que, se queríamos saber o que é a arte teríamos de deixar a experiência e virar-nos para o pensamento. Em resumo, tínhamos de nos virar para a filosofia.» (Danto, 1997, p. 13)⁹⁸

⁹⁷ «Until the form of the question came from within art, philosophy was powerless to raise it, and once it was raised, art was powerless to resolve it. That point had been reached when art and reality were indiscernible. [...] Art was no longer possible in terms of a progressive historical narrative. The *narrative* had come to an end.» (Danto, 1992, pp. 8-9)

⁹⁸ «The sixties was a paroxysm of styles, in the course of whose contention, it seems to me – and this was the basis of my speaking of the “end of art” in the first place – it gradually became clear, first through the *nouveaux realists* and pop, that there was no special way works of art had to look in contrast to what I have designated “mere real things”. To use my favorite example, nothing need remark the difference, outwardly, between Andy Warhol *Brillo Box* and the Brillo boxes in the supermarket. And conceptual art demonstrated there need not even be a palpable visual object for something to be a work of visual art. That meant that you could no longer teach the meaning of art by example. It meant that as far as appearances were concerned, anything could be a work of art, and it meant that if you were going to find out what art was, you had to turn from sense experience to thought. You had, in brief, to turn to philosophy. » (Danto, 1997, p. 13)

Mas, como vimos, o fim da narrativa é só um momento no tempo, para além do qual há ainda vida. A arte chegou ao fim, mas não a produção de obras de arte.⁹⁹ Esta produção não exhibe já qualquer rumo ou progresso porque, agora que a arte se libertou da tarefa de se auto-definir, não há nada que os artistas tenham de ser. Uma das características do momento pós-histórico é a proliferação de estilos. Os artistas têm hoje ao seu dispor mais meios de apresentação do que nunca, e através deles podem veicular-se um número infinitamente maior de mensagens. Reconhecendo que não há «o modo como a arte tem de ser», os artistas fazem dela o que querem. Todavia, a arte também é hoje o que o mundo da arte e o momento histórico permitem que ela seja. A possibilidade de *usar* os estilos dos períodos históricos anteriores não equivale a dizer que eles têm a mesma função que tinham quando surgiram. Podemos desenhar como os homens das cavernas ou criar música barroca, mas não podemos relacionar-nos com eles como se vivêssemos no momento histórico em que surgiram. Isso não inviabiliza que os possamos incluir em obras contemporâneas, caso esta inclusão nos permita construir um modo de apresentação que mais convenha ao conteúdo que queremos transmitir. As obras de arte pós-históricas podem agora também cumprir os mais diversos objectivos, quer seja a produção de experiências estéticas aprazíveis, quer seja imitação ou a expressão de emoções, entre outras.

Note-se que a tese do fim da arte depende em absoluto das teses da filosofia da arte enunciadas por Danto. A arte chegou ao fim com as obras da arte Pop porque elas veiculam um conteúdo – a questão da natureza da arte – através de um modo de apresentação – os indiscerníveis. E com o advento do modernismo o fim da arte torna-se, de certa forma, uma necessidade: quando a arte começa a procurar a sua essência é inevitável que se aproxime do fracasso, porque os seus meios não são adequados para o fazer. Como em qualquer outra narrativa, a história da arte contemporânea trazia inicialmente já o seu fim.

A questão que se coloca agora é a de saber se depois da narrativa modernista não poderão suceder-lhe outras, refutando a tese do fim da arte. Danto acredita que

⁹⁹ A filosofia, contrariamente à arte, mesmo que tenha um fim, não terá um momento pós-histórico. O fim da filosofia será a descoberta da verdade e depois desta não poderão existir obras filosóficas.

tal não acontecerá, exactamente porque neste momento pós-histórico em que nos encontramos os artistas deixaram já de perseguir qualquer missão e de resolver qualquer problema com que a arte enquanto tal possa debater-se. Não existe mais do que problemas pessoais e circunstanciais, insuficientes para colocar a história da arte num novo rumo. Não há rumo na arte, afirma Danto. Mas acrescenta que esta é uma hipótese, uma conjectura que o futuro poderá refutar.

As controversas teses que constituem a filosofia da história da arte de Danto, apesar de passíveis de um interessante debate, não serão alvo de discussão neste estudo. Como nelas não encontramos já qualquer projecto de delinear uma definição real de arte, interessam-nos apenas na medida em que permitem uma melhor apreciação da filosofia da arte construída por Danto.

V. Considerações finais: Uma defesa da filosofia da arte de Danto

Depois de discutidas algumas das teorias contemporâneas mais significativas para o debate acerca da natureza da arte, resta-nos tecer algumas conclusões que se tornaram evidentes no decorrer do mesmo.

O fracasso das teorias essencialistas clássicas, de carácter funcionalista, parece ser definitivo, uma vez que estas enfrentam objecções que parecem incontornáveis, entre as quais a de oferecerem apenas definições honoríficas de arte, sendo, portanto, incapazes de dar conta do que há de comum a todas as obras de arte possíveis.

A proposta da indefinibilidade de Weitz, embora inicialmente sedutora, parece hoje, depois de muito discutida, incapaz de se apresentar como a perspectiva correcta acerca da natureza da arte. O confronto com a experiência mostrou que a procura de semelhanças de família não é um método adequado para fazer identificações artísticas, e o confronto com a história provou que é possível delinear definições reais credíveis, ou mesmo correctas, que exibem propriedades relacionais comuns não manifestas nas quais encontramos a essência da arte.

Danto e Dickie protagonizaram duas das primeiras respostas ao desafio lançado por Mandelbaum e foram inicialmente tomados como co-responsáveis pela teoria Institucional. Cedo se percebeu que Danto e Dickie sustentavam teorias diferentes centradas em dois conceitos diferentes que ambos exprimiram com o termo «mundo da arte». A teoria Institucional de Dickie sofreu duros golpes com as objecções dos seus críticos e foi reformulada pelo próprio Dickie que se afastou da linguagem do funcionamento institucional. Este afastamento levou alguns a acusar a teoria de vacuidade. Acreditam que Dickie se limita agora a apresentar os traços gerais da arte como mais uma das produções culturais humanas, sem ser capaz de mostrar em que consiste a sua especificidade. Se aliarmos a isto o facto de se debater

com uma alegada circularidade, concluiremos que a credibilidade da teoria Institucional se encontra hoje bastante debilitada.

Duas das propostas mais discutidas na actualidade são da responsabilidade de Levinson e Carroll. Estas são provavelmente as mais próximas da proposta essencialista iniciada por Danto nos anos sessenta. As três partilham a tese de que a arte é um fenómeno absolutamente dependente da sua história. A crença de que a arte é histórica deu lugar a teorias diferentes pela mão dos três. Cada uma delas enfrenta dificuldades distintas que fazem com que não seja absolutamente evidente quem se encontra hoje em melhores condições para responder à questão na natureza da arte. A perspectiva intencional e histórica de Levinson, apesar de muito consistente, entre outros problemas, parece incapaz de responder satisfatoriamente à questão de saber por que razão os artistas escolhem repetir um certo modo como foram correctamente vistas obras de arte do passado. Responder que tal acontece porque estas trazem recompensas semelhantes não parece corresponder à verdade, uma vez que o efeito das obras no contexto da sua criação não é habitualmente o mesmo que em contextos posteriores, sobretudo distantes. Se recordarmos ainda que a teoria enfrenta graves problemas de circularidade e que a ênfase dada às intenções levanta dúvidas significativas – como a que se prende com a importância destas para a interpretação artística – compreenderemos que a teoria está de longe de ser pacífica. Para além disso, Levinson deixa por esclarecer o que é em si mesma uma obra de arte. Tal como acontece com a teoria Institucional, a teoria Histórica pode ser considerada uma boa resposta à questão da origem da arte, mas o mesmo não acontece com a questão ontológica, que procura a natureza da arte.

Carroll não se propõe de todo encontrar uma definição real de arte, mas posiciona-se no debate acerca da natureza da arte oferecendo, em vez disso, um critério que supostamente permite fazer identificações artísticas. A reduzida ambição de Carroll origina talvez uma das principais fraquezas da teoria Narrativa. Depois de abdicar de um projecto ontológico, a proposta revela-se epistemologicamente desinteressante quando compreendemos que as narrativas históricas não são nem necessárias nem suficientes para que façamos identificações artísticas correctas.

A resposta que Danto oferece para a questão da natureza da arte não é tão económica como as teorias concorrentes, mas eventualmente escapa melhor às objecções dos seus críticos, sobretudo se atendermos apenas às discussões da sua filosofia da arte. Tanto quanto pudemos compreender, nenhuma das críticas que lhe são dirigidas parece pôr em risco a aceitação das condições que apresenta como necessárias e suficientes para algo ser uma obra de arte. O facto de não se comprometer de forma excessiva com um intencionalismo extremo garante-lhe alguma imunidade relativamente aos problemas que assolam as teorias que dependem dele, como acontece com a teoria Histórica de Levinson. Para além disso, embora acomode aspectos apelativos que haviam já surgido noutras teorias, como a importância dada aos elementos físicos da obra ou à expressão, o modo como cada uma das condições depende das restantes faz com que não possamos acusar a teoria de apresentar uma proposta honorífica de arte.

Na verdade, à luz do essencialismo de Danto, o que a obra é depende dos aspectos perceptivos, mas também do modo como o artista expressa retoricamente um ponto de vista, da interpretação e das relações históricas que a obra encerra. Com esta proposta Danto não só apresenta uma definição real credível como acomoda algumas das crenças mais comuns acerca da produção artística e da nossa relação com a arte. E, contrariamente ao que inicialmente poderíamos pensar, estas propriedades são comuns à arte do século XX, aos indiscerníveis, mas também à arte mimética e, se a teoria estiver correcta, a toda a arte que está para vir.

A proposta de Danto revela-se, assim, a melhor explicação, de entre as discutidas, para a questão da natureza da arte. Permite-nos compreender o que é a arte, adiantando a única explicação que é inequivocamente ontológica, e não apenas causal. Embora supostamente tenha encontrado a essência da arte, exibindo-a numa definição real correcta, fornece também um critério de demarcação entre a arte e as meras coisas reais. Embora não a tenha perseguido deliberadamente, encontra igualmente uma explicação para o valor que atribuímos à arte, salientando o seu carácter cognitivo.

Apesar de muito bem sucedido quando pretende responder à questão central da filosofia da arte, Danto enfrenta mais dificuldades quando faz depender a

confiança na sua definição de arte da tese do fim da arte. Como vimos, afirma que não surgirão contra-exemplos à sua proposta porque a arte chegou ao fim. A arte pós-histórica pode assumir qualquer aspecto, incorporar qualquer estilo, desempenhar qualquer função, mas não deixará de ser arte por causa disso. Danto declara ainda que a tese do fim da arte não passa de uma hipótese que acredita seriamente ser verdadeira, à luz dos desenvolvimentos históricos do último século. Todavia, esta hipótese pode não corresponder efectivamente aos factos, como alegam alguns críticos de Danto. Se assim for, a arte que hoje é vista como pós-histórica poderá encontrar um novo rumo, enveredando por uma narrativa renovada. Esta possibilidade poderá trazer contra-exemplos inesperados à definição essencialista de Danto, mostrando a sua incorrecção.

Recorde-se ainda que Danto defende que a arte chegou ao fim porque a questão acerca da sua natureza foi colocada através dos indiscerníveis. Um certo conteúdo terá sido expresso de uma forma peculiar, e isso terá conduzido a arte ao seu fim. Ora, se Danto estiver enganado quanto à essência da arte, se as obras de arte não forem significados com corpo, então os indiscerníveis podem não ter o significado que julga e a arte pode não ter chegado ao fim.

A circularidade entre as suas filosofia da arte e filosofia da história da arte torna-se agora evidente: se a filosofia da arte está correcta, a arte chegou ao fim; se a arte chegou ao fim, nenhuma obra de arte poderá mostrar que a filosofia da arte não capta a essência da obra de arte. A esta luz, um potencial descrédito da filosofia da história da arte faria, eventualmente, perigar as teses que constituem a sua filosofia da arte.

Enquanto isto não acontece, a filosofia da arte de Danto poderá continuar a ser vista como uma das melhores respostas para a questão da natureza da arte. A sua perspicácia e completude poderá, como procurei defender, colocá-la no lugar cimeiro dos esforços que a filosofia contemporânea tem feito para encontrar a essência da obra de arte.

Bibliografia

ANKERSMIT, F. R. (1998), «Danto on Representation, Identity, and Indiscernibles» in *History and Theory*, Vol. 37, No.4 Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art., pp.44-70.

BELL, Clive (1914), *Art*, Nova Iorque: Capricorn Books, 1958.

CARNEY, James (1994), «Defining Art Externally», in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 34, No. 2, pp. 114-123.

CARRIER, David (1998), «Danto and His Critics: After the End of Art and Art History», in *History and Theory*, Vol. 37, No.4 Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art., pp.1-16.

CARROLL, Noël (1993), «Historical Narratives and the Philosophy of Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No 3, pp. 313-326.

— (1994), «Identifying Art» in Yanal, Robert (1994) (org.) *Institutions of Art*, Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press.

— (1995), «Danto, Style, and Intention», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No 3, pp. 251-257.

— (1998), «The End of Art?» in *History and Theory*, Vol. 37, No.4 Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art., pp.17-29.

— (1999), *Philosophy of Art*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

— (2001), «Modernity and the Plasticity of Perception» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No1, pp. 11-17.

COHEN, Ted (1973), «The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie» in Margolis, Joseph (1984) (org.), *Philosophy Looks at the Arts*, Filadélfia: Temple University Press, pp. 187-200.

— (2003), «Metaphor», in Levinson (2003), pp. 366-376.

COLLINGWOOD, R. G. (1938), *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1958.

CURRIE, Gregory, (2003), «Interpretation in Art», in Levinson (2003), pp. 291-306.

DANTO, Arthur C., (1964), «The Artworld» in *The Journal of Philosophy*, 61, pp.571-584.

— (1974), «The Transfiguration of the Commonplace», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No 2, pp 139-148.

— (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard University Press.

— (1985), *Narration and Knowledge*, Nova Iorque: Columbia University Press.

- (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nova Iorque: Columbia University Press, 2005.
- (1990), *Encounters and Reflexions: Art in the Historical Present*, Nova Iorque: Farrar-Straus-Giroux.
- (1991), «Narrative and Style», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, No 3, pp. 201-209.
- (1992), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*: Nova Iorque: Farrar-Straus-Giroux
- (1993), «Andy Warhol: Brillo Box» in *ArtForum*, vol. 32, No 1, pp.128-19.
- (1994), *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, Nova Iorque: Farrar-Straus-Giroux.
- (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press.
- (1998), «The End of Art: A Philosophical Defense» in *History and Theory*, Vol. 37, No.4 Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art., pp. 127-143.
- (1999), *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley: University of California Press.
- (2001), «Seeing and Showing» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No1, pp. 1-9.
- (2005), *Unnatural Wonders: essays from the gap between art and life*, Nova Iorque: Farrar-Straus-Giroux.
- DAVIES, Stephen (1991), *Definitions of Art*, Ithaca e Londres: Cornell University Press.
- DICKIE, George (1976), «O que é a Arte?» in D' Orey, C., (2007) (org.) *O Que é a Arte?, A Perspectiva Analítica*, Lisboa: Dinalivro, pp.101-118.
- (1997), *Introduction to Aesthetics, An Analytic Approach*, Oxford: Oxford University Press.
- D'OREY, Carmo (1999) *A Exemplificação na Arte: Um Estudo Sobre Nelson Goodman*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- (2007) (org.), *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*, Lisboa: Dinalivro.
- GOODMAN, Nelson (1978), *Modos de Fazer Mundos*, Porto: Edições Asa, 1995.
- GREENGERG, Clement (1960), «Modernist Painting», in Harrison C. e Wood, P. (org) (1992), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford e Cambridge: Blackwell Publishers Inc., pp. 754-760.
- HILMER, Brigitte (1998), «Being Hegelian after Danto?», in *History and Theory*, vol. 37, No.4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art., pp. 71-86.

JANSON, H. W. (1992), *História da Arte*, trad. de J. Ferreira de Almeida e M. Santos, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KELLY, Michael (1998) «Essencialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art» in *History and Theory*, Vol. 37, No.4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art., pp.30-43.

LEVINSON, Jerrold (1979), «Defining Art Historically» in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 19, No. 3, pp. 232-250.

— (1989), «Refining Art Historically», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1, pp. 21-33.

— (1993), «Extending Art Historically», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, pp. 411-423.

— (2002), «The Irreducible Historicity of the Concept of Art» in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 4, pp. 367-379.

— (2003) (org.), *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.

LIVINGSTON, Paisley (2003), «Intention in Art», in Levinson (2003), pp. 275-290.

MANDELBAUM, Maurice (1965), «Family Resemblances and Generalization Concerning The Arts» in DICKIE, George (1977) (org.), *Aesthetics, a Critical Anthology*, Nova Iorque: St. Martin's Press, pp. 500-515.

OPPY, Graham (1992), «On Defining Art Historically», in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, No. 2, pp. 153-161.

STECKER, Robert (2003), «Definition of Art» in Levinson (2003), pp. 136-154.

RAMACHANDRAN, V.S, e HIRSTEIN, William (1999), «The Science of Art: A neurological theory of aesthetic experience», in *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 6, No. 6-7, pp. 15-51.

ROLLINS, Mark (1993) (org.), *Danto and his Critics*, Oxford: Basil Blackwell.

— (2001), «The Invisible Content of Visible Content of Visual Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No1, pp. 19-27.

WEITZ, Morris (1956), «The Role of Theory in Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1, pp. 27-35.